

DIPARTIMENTO
DI FILOSOFIA



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Tesi di Dottorato in Filosofia
La Sapienza – Università di Roma

**VILÉM FLUSSER CRITICO DELL'IDOLATRIA
NELL'EPOCA DEI NUOVI MEDIA**

Francesco Emilio Restuccia
Curriculum: A

Supervisor:
Daniele Guastini
Stefano Velotti

XXX ciclo

Indice:

Ringraziamenti	5
INTRODUZIONE	7
LEGGERE FLUSSER. Una premessa sul metodo	14
1. L'antiaccademismo	15
2. Il plurilinguismo	19
3. L'interdisciplinarietà	22
FLUSSER E L'IDOLATRIA. Uno stato dell'arte	25
1. Le occorrenze del concetto di idolatria nell'opera di Flusser	25
2. Le fonti del concetto di idolatria	32
3. La letteratura secondaria	40
PARTE I – IDOLATRIA	45
1. Non ti farai immagine	50
1.1 Il comandamento	50
1.2 Il Dio geloso	53
1.3 L'idolatria come tradimento	55
1.4 L'invisibilità	58
1.5 La verità e il peccato	61
2. Cosa mai intendiamo con il termine <i>eidolon</i>?	63
2.1 La nascita di un concetto: la traduzione dei LXX	63
2.2 Platone e l' <i>eidolopoiesis</i>	64
2.3 <i>Eikon</i> e <i>phantasma</i>	67
2.4 Immagini di vizio e immagini salubri	70
2.5 La filosofia è idolatria	72
3. Non esiste alcun idolo al mondo	75
3.1 L'idolatria nelle lettere di Paolo	75
3.2 David Flusser: i vangeli e l' <i>agape</i>	83
3.3 René Girard: il capro espiatorio e l'anti-mito	90
3.4 Idolatria e intersoggettività	95
4. Essere assoggettati al segno	99
4.1 Roma e il potere delle immagini	99
4.2 Tertulliano e l'asservimento alle immagini	104
4.3 <i>Apparatus</i>	108
4.4 Agostino e la finzione	111
4.5 Significare e sostituire	117
4.6 Controllare gli effetti: l'eloquenza	122

5. Né adorare né distruggere	125
5.1 Le immagini cristiane	125
5.2 <i>Oikonomia</i>	127
5.3 Dalla pratica alla teoria delle immagini	132
5.4 Il culto delle immagini	135
5.5 La crisi iconoclasta	137
5.6 I <i>Libri Carolini</i> e la secolarizzazione delle immagini	141
 PARTE II – MEDIAZIONI	 146
 1. I presupposti teologici di una teoria dei media	 154
1.1 Religiosità, mito, ideologia	154
1.2 Secolarizzazione e antropocentrismo	157
1.3 Escatologia	165
 2. Un'interfaccia tra interno ed esterno: il corpo e i gesti	 173
2.1 Preistoria	173
2.2 Per una teoria dei gesti	175
2.3 Corpo, <i>Stimmung</i> , <i>Gestimmtheit</i>	179
2.4 Belting: corpo, immagine, medium	185
2.5 Leroi-Gourhan: corpo, linguaggio, tecnica	188
 3. Un'antropologia della tecnica	 194
3.1 La storia delle fabbriche	194
3.2 Apparati e apparecchi	200
3.3 <i>Feedback</i> e <i>Zwischenspiel</i>	205
3.4 Filosofia del <i>black box</i>	213
3.5 Epitesi: la tecnica <i>contrattacca</i>	223
 4. Scrittura e immagine	 229
4.1 Le tecnologie della mente	229
4.2 Oralità e scrittura	235
4.2.1 <i>Cultura orale</i>	236
4.2.2 <i>Cultura scritta</i>	242
4.2.3 <i>L'oralità secondaria e il villaggio globale</i>	247
4.2.4 <i>Flusser e il paradigma oralità-scrittura</i>	248
4.3 Linea e superficie	253
4.3.1 <i>La mitografia e le prime immagini</i>	253
4.3.2 <i>Dai clay tokens all'alfabeto: la contrazione del pensiero</i>	259
4.3.3 <i>La registrazione meccanica delle immagini e del suono</i>	262
4.3.4 <i>Flusser e il paradigma linea-superficie</i>	264
4.4 Le immagini tecniche	267
4.4.1 <i>Il video</i>	267
4.4.2 <i>La fotografia</i>	270
4.4.3 <i>L'immaginazione tecnica</i>	276

5. Una nuova idolatria	280
5.1 Idolatria e testolatria	280
5.2 Idolatria oggi	290
5.3 Simulazione e cattiva coscienza	296
 BIBLIOGRAFIA	 306

Ringraziamenti

Orientarsi nell’oceano Flusser non è facile. Smarrire la rotta è un pericolo sempre presente ed è necessario essere provvisti di bussole e mappe. Per mia fortuna me ne sono state offerte molte e di questo devo ringraziare chi in questi anni mi ha sostenuto, chi mi è stato vicino e chi, a un crocevia, mi ha indicato una strada.

Devo innanzitutto ringraziare Daniele Guastini per avermi dato fiducia e avermi trasmesso un metodo, insegnandomi a guardare indietro per capire dove andiamo. Stefano Velotti per la sua sempre cordiale disponibilità, i preziosi suggerimenti bibliografici e alcune bellissime scoperte. Pietro Montani, con cui ho iniziato questo percorso, per aver acceso in me una passione con le sue lezioni e per avermi insegnato che una buona ricerca nasce dal senso di un’urgenza.

Voglio ringraziare gli studiosi di Flusser, il cui aiuto è stato sin dall’inizio fondamentale. In primo luogo il Flusser Archiv di Berlino per avermi permesso svolgere lì parte della mia ricerca: in particolar modo Anita Jóri, *research assistant*, che per due mesi è stata quotidianamente a disposizione aiutandomi a scoprire quanto più possibile, andando anche al di là delle sue mansioni, la direttrice Maren Hartmann, Alexander Schindler e Daniel Irrgang. Un ringraziamento speciale va a Rainer Guldin, direttore della rivista *Flusser Studies*: è nel corso di un lungo incontro con lui a Lugano nell’agosto del 2014 che ho chiarito i termini del mio progetto di ricerca, prima di iniziare il dottorato, ed è stato lui a introdurmi nel mondo dei flusseriani, tenendomi sempre al corrente delle iniziative più interessanti. Tra gli altri studiosi legati a Flusser, anche solo tangenzialmente, devo qualcosa a Vito Campanelli, Erick Felinto, Baruch Gottlieb, Lucas Maia, Rodrigo Maltez Novaes, Camila Mozzini, Daniel Payot e Mario Ramiro. Alberto Abruzzese mi ha offerto un primo prezioso orientamento quando ho pensato di lavorare su Flusser.

La quotidianità degli anni del dottorato è stata condivisa con un gruppo di studenti e ricercatori legati alla cattedra di estetica: a loro devo molti preziosi consigli e le innumerevoli riflessioni scaturite dai tantissimi incontri, seminari, convegni, rassegne. Ringrazio quindi Elisa Binda, Stefano Capezzuto, Dario Cecchi, Dora Ciccone, Martino Feyles, Fiorenza Lupi, Angela Maiello, Tommaso Matano, Alma Mileto. Ho un debito nei confronti di Massimiliano Coviello, del *Lavoro culturale*,

per l'aiuto offertomi nello studio dell'opera di Harun Farocki.

Ringrazio Elena Gagliasso, Nicole Dalia Cilia, Luca Tonetti e il gruppo di *Ecoevoluzione e cognizione* della Sapienza per avermi invitato a partecipare al seminario su *macchina e organismo* e poi alla pubblicazione *Wired Bodies*: è in quel contesto, e grazie ai loro consigli e alle loro osservazioni, che ho approfondito ed elaborato molte delle riflessioni sulla tecnica contenute in questa tesi.

Un ringraziamento è dovuto ai dottorandi del nostro dipartimento dal XXIX al XXXII ciclo, con cui ho condiviso questo percorso, chi per un suggerimento bibliografico, chi per un consiglio sull'impaginazione, chi per un pranzo in una giornata triste: in particolar modo Miranda Boldrini, Simone Frasson, Nicolò Galasso, Giacomo Gambaro, Ivan Lepri, Manuel Mazzetti, Giulia Miotti, Ludovico Nisi, Alessandra Passariello, Francesco Scutari, Angelo Tumminelli e Paolo Treves.

In questi anni ho collaborato con il collettivo artistico *ATI Suffix*, che con la sua ricerca su un immaginario ludico, intersoggettivo e non idolatrico, mette in pratica molte delle esigenze teoriche emerse in questa tesi. Ho imparato da loro più di quanto posso aver dato.

Ringrazio mia madre, mio fratello e gli amici che mi hanno sostenuto in questi anni: Alessandro, Aura, Chiara, Federico, Ferruccio, Flavio, Marco, Susanna e Francesco, l'amico ritrovato.

Gli ultimi ringraziamenti, particolarmente significativi, sono per tre persone che non solo hanno una grande importanza nella mia vita, ma senza le quali questa tesi non sarebbe potuta essere quello che è. Mio padre, primo lettore di ogni paragrafo: vederlo così coinvolto e curioso di leggere ciò che sarebbe seguito è stata tra le più grandi soddisfazioni della mia vita. Martina Di Stefano, da quindici anni la mia amica intelligente, è la persona a cui lego il termine *dialogo*. Fábio Zuker è l'amico-magnete che disturba ogni bussola e costringe a uscire dall'orbita: la sua colpa più grave, probabilmente, è stata quella di farmi scoprire Flusser.

A queste persone devo quanto c'è di buono in questa tesi, il resto è mio.

INTRODUZIONE

In un primo momento questa tesi si sarebbe dovuta intitolare *L'altra faccia dello specchio*. In un articolo del 1965 Vilém Flusser ripercorre gli usi che in filosofia sono stati fatti della metafora dello specchio, notando come tutti si siano interessati alla sua faccia riflettente, trascurando l'altra faccia, quella opaca, coperta di nitrato d'argento, che permette la formazione dell'immagine¹. Purtroppo Konrad Lorenz mi ha anticipato². Forse meglio così, era un titolo troppo vago ed evocativo per un lavoro di dottorato.

Si è optato, dunque, per la chiarezza: *Vilém Flusser critico dell'idolatria nell'epoca dei nuovi media*. Anche questo titolo, però, può essere frainteso: può sembrare, infatti, che si intenda mostrare quanto i nuovi media comportino tendenze idolatriche e come Vilém Flusser possa trovare un posto tra i grandi apocalittici del XX secolo. Questa tesi parla effettivamente di Flusser, di idolatria e dei nuovi media, ma per dire altro. L'ipotesi da cui muove la ricerca è che il concetto di idolatria abbia una sua attualità, non semplicemente perché oggi si possano notare nuove e altrettanto intense forme di idolatria – il che non è escluso e verrà discusso in debita sede –, ma perché lo studio del concetto di idolatria, nelle sue diversissime declinazioni, può essere di grande aiuto per avvicinarsi alla comprensione delle nuove forme di vita tecnica. In altri termini: gli studi sull'idolatria e quelli sulla mediazione possono illuminarsi reciprocamente. Com'è possibile? Viene subito da pensare: si adorano i nuovi media come si adorava il vitello d'oro. Questa, tuttavia, è proprio quella strada apocalittica che si è deciso di non percorrere, in primo luogo perché si tratta di un'asserzione arbitraria e discutibile, in secondo luogo perché sarebbe filosoficamente poco fecondo: si utilizzerebbe un concetto di idolatria già acquisito e non elaborato per descrivere lo stato della cultura attuale. No, i concetti di idolatria e di medium possono illuminarsi reciprocamente solo se vengono ripensati in profondità.

Riflettere sull'idolatria – e questa è la seconda ipotesi da cui muove questa tesi – significa riflettere sui rapporti tra un *interno* e un *esterno*. Si tratta di un dentro e fuori la comunità, nelle accezioni più antiche (i costumi nostri e quelli degli altri, il nostro Dio e gli altri dèi), ma soprattutto di un dentro e fuori il soggetto (l'immagine interna e l'immagine esterna, l'intenzione e l'azione, il sentimento e il gesto, la

¹ V. Flusser, «Do espelho», in Id., *Ficções filosóficas*, São Paulo 1998, pp. 67-72.

² K. Lorenz, *L'altra faccia dello specchio*, Adelphi, Milano 1991.

parola e la scrittura). Chi ha pensato l'idolatria, dall'Antico Testamento, alla crisi iconoclasta, fino a Flusser, non si è limitato a riflettere sulla produzione (da dentro a fuori) o sulla percezione (da fuori a dentro), ma si è posto il problema degli *effetti di ritorno* che ogni interazione con l'esterno comporta: si è posto, cioè, il problema della *mediazione*.

Non si tratterà solo di rileggere Flusser come critico dell'*idolatria nell'epoca dei nuovi media*, ma anche e soprattutto di rileggere Flusser che, *nell'epoca dei nuovi media*, critica l'idolatria. Dal modo in cui sono state poste le due ipotesi di partenza se ne può già ricavare una conclusione: se *ogni* forma di mediazione comportasse idolatria e quindi se la critica all'idolatria fosse denuncia della mediazione, questi due temi potrebbero difficilmente dialogare. Chi criticasse l'idolatria non accetterebbe la mediazione e chi si occupasse di media non accetterebbe la categoria dell'idolatria. Muovendosi nell'interregno tra mediazione e critica all'idolatria, questa ricerca ha già optato per un concetto di idolatria che apre alla possibilità di mediazioni esterne. Idolatriche sarebbero soltanto quelle forme di mediazione il cui effetto di ritorno può essere considerato nocivo. Con una formula che sarà probabilmente comprensibile solo alla fine, si può dire che *ogni estraniamento è riconducibile a un'esternalizzazione fallita*.

Un vantaggio del titolo scelto – *Vilém Flusser critico dell'idolatria nell'epoca dei nuovi media* – è che permette di ripercorrere i presupposti e le tappe principali di questa ricerca.

Il primo assunto è che *Vilém Flusser* sia non solo degno di essere studiato, ma sia un autore che ha molto da dire sull'idolatria e sulla mediazione. Questa tesi, tuttavia, non dev'essere intesa come un'introduzione al suo pensiero. Nonostante Flusser sia ancora, ingiustamente, poco conosciuto in Italia, esistono già delle buone introduzioni³. Sarà invece lui a guidare noi in questo percorso: si cercherà di *usare* Flusser, che, come afferma Benjamin, è l'unico modo per rendere giustizia a

³ R. Guldin, G. Bernardo Krause, A. Finger, *Vilém Flusser: An Introduction*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2011; A. Borsari, «Vilém Flusser: una filosofia della società telematica tra antropologia dell'infondatezza e utopia del dialogo», *postfazione* in V. Flusser, *La cultura dei media*, Milano 2004, pp. 267-291; P. Bozzi, *Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media*, UTET Università, Torino 2007; V. Campanelli, *L'utopia di una società dialogica. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche*, Luca Sossella, Roma 2015.

qualcosa. Non semplicemente riprendendo alcune delle sue tesi sulla fotografia o sul design, ma dandogli credito come filosofo, seguendone i passi senza avere paura di distanziarcene quando fosse necessario e restandogli vicini quando si presentasse il rischio di smarrirci. Ciononostante, una vera e propria ricerca su Flusser e l'idolatria non è mai stata compiuta e questa tesi potrebbe dunque avere l'ambizione di essere uno strumento utile per chi voglia approfondire questo aspetto del suo pensiero. Un effetto collaterale di questa ricerca è quello di mostrare quanto sia centrale il concetto di idolatria nello sviluppo del pensiero di Flusser: un filo rosso che si dipana dai primi scritti sulla religiosità fino agli ultimi sugli apparati e la comunicazione.

Il secondo presupposto è che con *critica dell'idolatria* non si intenda un'opposizione frontale ma, come vorrebbe ogni buona critica, una perlustrazione genealogica del concetto. Prima ancora di capire chi è idolatra, è importante capire chi *dice* idolatra. Nella nozione di idolatria è implicito un atto d'accusa che impedisce di usare il termine in modo semplicemente descrittivo, come si può fare per quello che erroneamente è spesso considerato il suo opposto, l'iconoclastia. La condanna di idolatria ci dice molto di più su chi accusa – sulla sua nozione d'alterità e su ciò che pensa della mediazione – che su chi è accusato. Uno dei primi compiti di una critica dell'idolatria sarà quello di distinguere i diversi usi del termine e così distinguere le diverse prospettive degli "accusatori". Al di là delle varie accezioni, tuttavia, si può individuare nel concetto stesso di idolatria un'ambiguità ineliminabile: il culto delle *immagini* è sempre anche culto degli *idoli* e viceversa. Il problema dell'idolo, il dio non rivelato ma fatto da mano umana, comporta quello della visibilità, e il problema dell'immagine, simulacro illusorio, comporta quello della produzione. In altri termini, il problema della tecnica e quello dell'immagine sono intimamente legati sin dalle prime emergenze del concetto di idolatria.

Il terzo assunto è che scrivendo dell'idolatria *nell'epoca dei nuovi media* si sta rendendo omaggio al saggio sull'opera d'arte di Walter Benjamin. Non è una citazione fine a se stessa: significa condividere quei presupposti teorici. Parlare di qualsiasi cosa «nell'epoca di» sottintende che in un'altra epoca quella cosa doveva essere diversa. Lo si può intendere nei termini di una storia delle idee, per cui un concetto si trasforma nel tempo e va compreso nel contesto in cui si è formato. Ma in questa ricerca l'espressione «nell'epoca di» si deve intendere in senso forte: si tratta

dell'ipotesi secondo cui, con il variare di certe condizioni storiche, si trasformano anche i modi della percezione e le forme del pensiero. Significa presumere che il *medium* in cui la percezione ha luogo (e di conseguenza il pensiero che su questa percezione si basa) sia condizionato storicamente. Il prospettivismo è la condizione di una teoria dei media che non sia una teoria dei mezzi. L'uso del termine *media* che si fa nel titolo, come nel resto della tesi, è anche da intendere in senso benjaminiano, come plurale di *medium*: non uno strumento neutro, un mezzo, che possa essere impiegato per veicolare qualcosa che esiste già autonomamente, ma la condizione di possibilità di ciò di cui è *medium*. Ciò *in cui* e non *attraverso cui* qualcosa si dà – come il linguaggio per il pensiero. I *nuovi media* sarebbero nuovi linguaggi, nuovi codici, come usa dire Flusser. Nella sua opera il termine *media* quasi non compare, se non per indicare gli apparati di distribuzione dell'informazione: preferisce parlare di codici, supporti, apparecchi e apparati. È evidente, però, che evita l'uso del termine *media* proprio perché a suo parere richiama l'idea di un veicolo. Al contrario, un termine a cui ricorre spesso è *mediazione*. Mediare significa per Flusser costruire ponti: operazione necessaria e molto delicata.

A questa introduzione seguono due premesse. La prima intende essere una *guida* per chi voglia usare Flusser come *guida*: non una generica introduzione al suo pensiero, ma un avvertimento riguardo le difficoltà e le opportunità che sono implicate nella lettura di Flusser. Per fare un lavoro accademico su un autore non accademico sono necessari alcuni accorgimenti, di cui è bene dare conto al lettore: l'antiaccademismo, il plurilinguismo e l'interdisciplinarietà di Flusser richiedono allo studioso che voglia lavorare sul suo pensiero un lavoro particolare sulla bibliografia, sulla traduzione e sui confronti testuali.

La seconda premessa, invece, ripercorre lo stato dell'arte e intende essere sia uno strumento per chi volesse eventualmente approfondire alcuni aspetti di questa ricerca, sia un inquadramento preliminare del problema, che permetta al lettore di orientarsi in un percorso non sempre lineare. Lo studio delle occorrenze del termine *idolatria* nell'opera di Flusser mostra l'importanza del concetto e permette di riconoscere come questo abbia accompagnato l'evoluzione del suo pensiero, la

ricerca sulle sue fonti e sulla bibliografia secondaria mette sul tavolo le risorse a nostra disposizione.

La prima parte della tesi è dedicata a una ricognizione dei principali usi del concetto di idolatria e si svolge in modo autonomo rispetto alle teorie di Flusser: quando è possibile si prendono in considerazione i suoi testi che dialogano con gli autori trattati, quasi sempre ci si confronta con le sue fonti, altrimenti si fa riferimento agli studi più autorevoli sul tema. Il primo breve capitolo è dedicato al divieto di farsi immagine e al concetto di idolatria che è implicito in questo divieto. Il secondo analizza brevemente il concetto platonico di *eidolon*, distinguendolo da quello di *eikon* e poi mostrando somiglianze e soprattutto differenze tra la concezione greca di immagine e quella ebraica di idolo. Nel terzo capitolo si analizzano le poche ma decisive riflessioni sull'idolatria nelle lettere di Paolo, tentando di mostrare la svolta radicale che il cristianesimo ha prodotto nel pensare la mediazione, per poi indagare, grazie agli studi di David Flusser e di René Girard, il modo in cui i Vangeli fanno riferimento al rapporto tra interno ed esterno. Il quarto capitolo cerca di mostrare come il cambio di prospettiva inaugurato dal cristianesimo sia stato elaborato dai Padri della chiesa, in particolare da Tertulliano e Agostino, in una vera e propria teoria filosofica e semiotica dell'idolatria. Nel quinto capitolo si segue il lungo percorso che ha portato alla nascita e all'accettazione dell'immagine cristiana, passando per la crisi iconoclasta, offrendoci un esempio di come una certa critica dell'idolatria possa convivere con una teoria della mediazione e in certi casi anche dare vita a una pratica dell'immagine non idolatrica.

La seconda parte della tesi, che segue da più vicino il pensiero di Flusser, sempre confrontandolo con quello degli autori con cui dialogava e che leggeva, è dedicata a perlustrare i diversi gradi di mediazione tecnica tra interno ed esterno. Contrastando tanto l'ingenuità idolatrica di chi ritiene che i media siano strumenti neutri, quanto l'ingenuità iconoclasta di chi rifiuta ogni mediazione perché crede nella possibilità di un'assoluta immediatezza, Flusser ritiene che gli esseri umani siano *già sempre mediati*. Ma la mediazione è per definizione mutevole, è adattamento, apertura a *rimediazioni* sempre nuove. È proprio in questi momenti di passaggio, in queste riarticolarioni dell'universo mediale, che emergono forme di idolatria: è avvenuto

con la crisi della funzione culturale dell'immagine nell'antichità, sta avvenendo oggi con la crisi della funzione informativa della scrittura.

Il primo capitolo della seconda parte, che funge da cerniera con la prima, presenta la concezione della storia di Flusser, ponendola in relazione con i suoi presupposti teologici: le periodizzazioni in base a cui organizza la sua teoria delle mediazioni sono comprese alla luce della sua visione della storia. Il secondo capitolo rilegge la teoria dei gesti di Flusser come un tentativo di elaborare un'antropologia del corpo, che starebbe alla base delle sue riflessioni sulla mediazione. Segue nel terzo capitolo un'antropologia della tecnica che, sulla base della teoria dell'esteriorizzazione di Leroi-Gourhan, ripercorre non solo le trasformazioni della tecnica (dagli strumenti, alle macchine, agli apparati), ma anche quelle delle *forme di vita tecnica*: l'estensione protesica degli esseri umani fa pensare a sistemi di natura mista, che mettono nuovamente in discussione la distinzione tra interno ed esterno. Il quarto capitolo è dedicato alle modalità con cui scrittura e immagine rimodellano e informano il pensiero: il paradigma "oralità-scrittura" proposto da Ong e McLuhan è confrontato con quello "superficie-linea" elaborato da Leroi-Gourhan, mostrando come il modello proposto da Flusser permetta di accogliere gli aspetti più convincenti di entrambi i paradigmi. Il quinto capitolo, che funge da conclusione, riprende le teorie di Flusser sull'idolatria, inserendole nel contesto delle riflessioni sui media: l'idolatria si rivela essere un malfunzionamento dell'immaginazione, intesa come capacità di gestione del processo di mediazione, distinguendosi così dalle concezioni apocalittiche di Anders e Baudrillard. Nel corso della seconda parte, i concetti di estraniamento, mediazione ed effetto di ritorno (*Rückschlag*) utilizzati da Flusser, sono riportati a una dialettica tra esternalizzazione e interiorizzazione: agendo su ciò che sappiamo avere un effetto su di noi, stiamo spostando all'esterno l'organizzazione del nostro pensiero. Guadagniamo la capacità di «manipolare le nostre categorie» e al contempo ci esponiamo a maggiori rischi. La critica dell'idolatria ci rende consapevoli che quest'operazione è delicata e può fallire – anzi, che fallisce quasi sempre –, ma questa consapevolezza ci permette di provare a *fallire meglio*.

LEGGERE FLUSSER

Una premessa sul metodo

Esistono, a mio parere, due tipi di filosofia. Uno è reso valido dalla sua coerenza e invalidato dalla scoperta di errori. L'altro, molto più entusiasmante, è reso valido dal *tono* della sua ricerca, e invalidato dalla scoperta d'insincerità¹.

Nell'estate del 1990, in occasione di un convegno a Baden-Baden, Vilém Flusser nota tra il pubblico Hans Paeschke, editore della rivista Merkur, che nel 1965 aveva reso possibile la sua prima pubblicazione in Germania. A colpirlo è lo sguardo perplesso dell'editore, a cui chiede spiegazioni via lettera e da cui riceve la seguente risposta:

Non è stato solo il suo tono di voce a irritarmi – forse perché si era avvicinato troppo, battendo i piedi a destra e a sinistra, a meno di mezzo metro di distanza da me, in modo così improvviso, così rapidamente e rumorosamente. È stato anche il suo pensiero: il modo in cui affronta i problemi, cambiando di piano in pochi secondi, in continui salti dalla preistoria alla post-storia, dalla magia alla tecnologia, dal mito al logos, davvero “meta-fucilando” tutte le immagini e i concetti, sovrapponendo l'esistenziale e l'ontologico, mischiando, mettendo fuori fuoco... per quanto mi riguarda, una confusione di pensieri come nel caso di uno dei molti guru asiatici di turno, ed esattamente tanto seduttore e caotico quanto loro²!

Ciò che colpisce di questa lettera così diretta, scritta per essere una critica senza risparmi, è che da essa traspaiono chiaramente, insieme ai limiti del modo di lavorare di Flusser, anche le sue potenzialità e il suo innegabile fascino. Negli scritti del filosofo di Praga c'è tutto questo: salti tra epoche e culture lontane, accostamenti di termini provenienti da lingue e ambiti diversi, repentini passaggi da considerazioni autobiografiche a riflessioni sulla cibernetica, la poesia concreta o la storia delle

¹ V. Flusser, *Da Religiosidade. A literatura e o senso de realidade*, Annablume, São Paulo 2002 (1967), p. 126, trad. mia.

² Lettera di H. Paeschke a V. Flusser, 12/08/1990, Flusser Archiv, trad. mia.

religioni, il tutto senza citare quasi mai le sue fonti. Seduzione e caos. È facile perdersi nei suoi scritti senza riuscire a ricavarne nulla. E tuttavia non per questo un autore come Flusser va trascurato, anzi: il suo carattere fumoso e apparentemente superficiale è la principale ragione del perché – nonostante la recente riscoperta – non gli sia dato ancora il credito che si merita. Già da anni è considerato, insieme a F. Kittler, il maggiore teorico dei media di area tedesca, ma Flusser stesso si considerava un filosofo ed è come filosofo che va riscoperto. Chi volesse addentrarsi nel suo pensiero e riuscisse a orientarsi in esso, scoprirebbe non solo uno strumento attuale per comprendere la nostra contemporaneità e le sue radici, ma anche alcune potenti intuizioni filosofiche.

È già chiaro che le maggiori difficoltà nella lettura di Flusser non sono dovute a elucubrazioni complesse e profonde, quanto piuttosto alla sua tendenza a navigare sulla superficie del pensiero, abbracciandolo estensivamente. Qualcosa di simile alla massima di Camus per cui bisognerebbe vivere *più* e non vivere *meglio*, per quanto lo stesso Flusser sia consapevole che l'apparente onestà di rinunciare alla pretesa di una vita migliore implichi che questa scelta sia considerata migliore³.

E quindi come leggere Flusser? Che bussola usare? Il primo passo consiste nel comprendere il suo gioco e riconoscerne le regole. Si tratta cioè di ricondurre la sua asistematicità a delle ragioni ben precise (che non possono essere chiamate scelte per il solo fatto di essergli state in qualche modo imposte). Se ne possono individuare principalmente tre: l'antiaccademismo, il plurilinguismo e l'interdisciplinarietà.

1. L'antiaccademismo

Il rapporto di Flusser con l'Università è stato complesso dall'inizio: dopo un solo anno di studi all'Univerzita Karlova di Praga, dove tra gli altri segue corsi di Martin Buber e – probabilmente – di Jan Mukařovský, è costretto a fuggire a seguito dell'invasione nazista, nel marzo del 1939. Dopo qualche mese di studio alla London School of Economics continua il suo esodo verso il Brasile, dove – caduto in un profondo stato di depressione – lavora per quasi vent'anni, prima in una società di

³ V. Flusser, *Da Religiosidade*, cit.

import-export e poi in una fabbrica di transistor. Studia la sera, da autodidatta, e solo dopo molto tempo riesce a entrare a far parte del circolo degli intellettuali di São Paulo. Alla fine degli anni '50 arriva il riconoscimento: è ammesso all'Istituto Brasileiro de Filosofia (dove collabora a stretto contatto con i maggiori pensatori del Paese: Vicente Ferreira da Silva, Miguel Reale, Milton Vargas, tra gli altri), pubblica i primi articoli e nel '63 il primo libro, *Língua e realidade*. Finalmente comincia a insegnare filosofia all'Universidade de São Paulo e dal '64 diventa professore alla Fundação A. A. Penteado. Ma qui arriva la seconda crisi: muoiono due tra i suoi principali interlocutori (il filosofo Vicente Ferreira da Silva e lo scrittore João Guimarães Rosa), i militari prendono il potere, ha fine il sogno brasiliano su cui Flusser ha investito per quasi trent'anni. Nei primi anni '70, oramai cinquantenne, si ritrasferisce in Europa, ma decide di restare a distanza, il tempo dell'impegno è finito: vive in campagna, prima a Merano poi vicino ad Avignone, rinunciando a ogni stretto contatto con le Università, scrive e viaggia per il mondo partecipando a convegni e conferenze. Questa libertà gli consente tuttavia di coltivare contatti con pensatori di altissimo profilo: Quine, Chomsky e Santillana a Boston, Arendt e Adorno a New York, Baudrillard, Virilio e Moles a Parigi, Weibel a Karlsruhe, Kittler a Bochum, Bagolini e Grassi tra gli italiani e infine moltissimi "nuovi" artisti, come Nam June Paik, Fred Forest, Joan Fontcuberta, Harun Farocki, con cui ha instaurato un dialogo particolarmente fecondo.

Il suo antiaccademismo ha, però, radici più profonde. Nella sua autobiografia, *Bodenlos* (letteralmente "senza fondamento", "sradicato"), descrive tre modi di fare filosofia: uno *accademico* uno *da dentro* e uno *da sopra*. Il metodo accademico consiste nell'analizzare disciplinatamente i testi per scoprirne il messaggio. È certamente «indispensabile per un progresso disciplinato del dialogo filosofico», ma finisce per falsificare l'essenza stessa della filosofia⁴. Un'altra spiegazione dell'antipatia che Flusser ha sempre provato per questo modo di fare filosofia è, come lui stesso dichiara, di natura psicologica: suo padre, Gustav Flusser, compagno di studi di Albert Einstein, era professore di matematica e filosofia all'Università di Praga e «faceva filosofia in questo modo»⁵. Il secondo metodo, quello *da dentro*, consiste nel partire da un tema esclusivo: una fede consapevole, che tuttavia

⁴ V. Flusser, *Bodenlos: uma autobiografia filosofica*, Anablume, São Paulo 2007, p. 45, trad. mia.

⁵ *Ibid.*

«nasconde diversi strati incoscienti che vibrano nel tema, lo sostengono e lo mettono in pericolo»⁶. Ogni filosofare autentico nasce dal dubbio e ogni dubbio presuppone una fede. Il terzo modo di fare filosofia, *da sopra*, è disincantato e ludico, non nasce da una fede e prende i dubbi degli altri come problemi “scacchistici” da risolvere per gioco. La scelta di un modo rispetto a un altro non è casuale e risente delle esigenze che emergono dai problemi di cui ci si occupa.

La decisione che prendo influenzerà il lavoro in maniera sostanziale. Non si tratta solo della forma, ma ne va anche del contenuto. Non c'è un solo pensiero che andrebbe espresso in due modi. Due frasi diverse una dall'altra sono due pensieri diversi uno dall'altro⁷.

Dato che stile e tema si presuppongono a vicenda (ogni tema ha il suo stile e ogni stile ha il suo tema), e dato che il mio problema è lo stile, non scelgo temi, ma stili⁸.

Flusser ci lascia intendere di aver fuggito il metodo accademico, di aver preferito filosofare da dentro, ma di essere spesso finito a filosofare da sopra. Questo significa che il lettore deve fare lo sforzo di distinguere quando Flusser scrive *sul serio*, mosso da un autentico dubbio, e quando scrive *per gioco*, divertito da quello che un tema ha da offrirgli. I due metodi sono difficilmente discernibili per il fatto che molto spesso gioca con il pensiero e i problemi di altri autori – utilizzando la loro terminologia – per cercare di penetrare i propri dubbi più sinceri. Il mare su cui naviga Flusser è prevalentemente quello della teoria dei media, nelle sue diverse declinazioni che abbracciano l'antropologia, la sociologia, la teoria dell'informazione e la cibernetica, ma il vento che lo spinge è quel sentimento che egli stesso chiama *religiosità*⁹. Si tratta di una tensione simile a quella descritta da Benjamin nella prima delle sue tesi sul concetto di storia¹⁰, dove l'abile giocatore di scacchi, un nano brutto e gobbo (la teologia), è costretto a nascondersi dietro gli ingranaggi di un automa (il

⁶ *Ibid.*

⁷ V. Flusser, *Essays*, «Manuskripte», XXXVIII, 1998, p. 139, tr. it. in P. Bozzi, *Vilém Flusser*, Utet, Torino 2007, p. 49.

⁸ Lettera di V. Flusser a M. Schendel, 27/09/1974, Flusser Archiv, tr. it. in V. Campanelli, *L'utopia di una società dialogica*, Luca Sossella, Roma 2015, p. 7.

⁹ V. Flusser, *Da Religiosidade*, cit.

¹⁰ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997 (1942).

materialismo storico). In questo senso è particolarmente indovinata la definizione che Elizabeth Neswald propone per il pensiero di Flusser: una *Medien-Theologie*¹¹.

Prima di intendere alla lettera i testi di Flusser è quindi opportuno analizzarne lo stile, il tono, la terminologia ed eventualmente cercare di ricostruire chi sono i suoi interlocutori. Pur non citando quasi mai nessuno e non presentando alcuna bibliografia – in questo, più ancora che nello stile saggistico, si riconosce il suo radicale antiaccademismo – Flusser legge tantissimo ed elabora il proprio pensiero sempre in modo dialogico e intersoggettivo. Individuare il suo interlocutore celato è di enorme aiuto per chi intenda orientarsi nel suo pensiero: da un lato perché permette di comprendere il suo obiettivo polemico e interpretare alla luce di questo le diverse forzature che sono spesso presenti nella sua opera, dall'altro perché lo stesso Flusser tende ad appoggiarsi ai suoi dialoganti spesso tralasciando argomentazioni e approfondimenti che ritiene adeguatamente svolti dagli autori a cui silenziosamente si riferisce¹².

Si tratta di un'operazione meno complessa di quanto possa sembrare, anche perché abbiamo diversi strumenti a disposizione. In primo luogo la ricchissima corrispondenza che Flusser manteneva prevalentemente con i suoi amici in Brasile, soprattutto dopo il trasferimento in Europa. In una lettera del 22 ottobre 1980 a Milton Vargas, che avrebbe curato l'edizione brasiliana di *Pós-historia*¹³, ci viene svelato chiaramente il metodo dell'interlocutore nascosto: ognuno dei venti capitoli, in cui si analizza un aspetto dell'emergenza del nuovo ordine sociale, è pensato come dialogo con un autore specifico e nessuno di questi è citato nel libro.

Quando non fosse possibile ricavare informazioni dalle lettere si può fare ricorso alla *Reisebibliothek*, oggi conservata al Flusser-Archiv di Berlino, di cui ricopre una parete intera. La biblioteca di viaggio di Flusser consiste nei libri che si portava con sé nei suoi vari trasferimenti. Possiamo supporre che conoscesse abbastanza bene tutti quei testi, ma sappiamo anche – per esempio dalla corrispondenza – che molti

¹¹ E. Neswald, *Medien-Theologie*, Böhlau, Köln 1998.

¹² Un caso per tutti è quello di McLuhan, a partire dal quale cui Flusser elabora la propria teoria della scrittura: senza aver letto la *Galassia Gutenberg* i presupposti del filosofo di Praga paiono del tutto ingiustificati.

¹³ V. Flusser, *Pós-História*, Duas Cidades, São Paulo 1983.

altri testi che aveva letto non sono presenti in essa, il che ci impedisce di dedurre che non conosceva un autore perché non si trovano sue opere nella *Reisebibliothek*¹⁴.

Infine si può tenere conto di alcuni indizi contenuti nei testi stessi di Flusser: quando per esempio un termine è fra virgolette è un chiaro segnale che si tratta di un'espressione presa in prestito da uno dei suoi interlocutori, di cui non è convinto, ma su cui ritiene sia importante lavorare. Quando leggiamo “mondo”, “simulazione”, “estraniazione”, dobbiamo pensare a Heidegger (o Wittgenstein), Baudrillard, Hegel, ma il significato di quei termini viene fatto slittare fino a renderne irriconoscibile l'autore da cui li ha presi in prestito: è la sua concezione agonistica della filosofia a spingerlo a tradire le concezioni dei suoi interlocutori, nella speranza di rilanciare il dialogo con il suo lettore.

Al contrario, quando si appropria di una teoria senza polemica Flusser tende a citare senza virgolette. Possiamo per esempio immaginare che conoscesse *Il gesto e la parola* di André Leroi-Gourhan – di cui non vi è cenno nei suoi scritti – quando riconosciamo che la descrizione dell'uomo di Neanderthal contenuta in un breve e ironico racconto (*Missão: Homo Sapiens Sapiens*) riprende quasi alla lettera quella dell'etnologo francese¹⁵.

2. Il plurilinguismo

Il plurilinguismo di Flusser è uno degli aspetti che lo rende più unico e ne condiziona più a fondo l'opera. Come tutti gli ebrei di Praga dell'anteguerra è nato bilingue, ceco e tedesco. Quest'ultima lingua, nonostante fosse contaminata dalle esperienze col nazismo, era anche la lingua in cui parlava con sua moglie e forse per questo resta la sua lingua preferenziale. Ha imparato bene l'inglese a Londra, lingua di cui si è profondamente innamorato¹⁶ e che continuerà a usare per molte

¹⁴ È il caso di Walter Benjamin, di cui non sono presenti testi nella biblioteca di viaggio. Flusser lo ha scoperto tardi, probabilmente verso i primi anni '70, attraverso Arendt e Baudrillard, ma a partire da quel momento diventerà uno dei suoi principali punti di riferimento.

¹⁵ Una conferma la abbiamo dal fatto che Leroi-Gourhan è uno degli autori più citati nelle opere del paleontologo Bernardo Bagolini, tra i più stretti amici e collaboratori di Flusser.

¹⁶ «[...] questo mostro di ricchezza, di bellezza e di plasticità. Certo: ogni lingua è sovrumana, giacché contiene, al suo intimo, la sapienza accumulata per generazioni, la cui origine si perde nella notte dei tempi. Ma l'inglese è, in un certo senso, la lingua delle lingue. Forse in quanto sintesi tra il germanico,

pubblicazioni e lezioni. Per trent'anni il portoghese è stata la sua lingua quotidiana, la lingua che parlano i suoi figli e che, forse perché così poco frequentata dai filosofi e così ricca di poeti, si adatta particolarmente a una scrittura antiaccademica. Tornato in Europa il francese è diventato la sua nuova lingua quotidiana e, tra le lingue che non parlava fluentemente, l'italiano è quella che ha avuto l'influenza più profonda. Tra libri, saggi e articoli, l'opera di Flusser consta complessivamente di 406 titoli in tedesco, 352 in portoghese, 90 in inglese, 60 in francese e 54 in altre lingue, tra cui il ceco, lo spagnolo e l'italiano¹⁷.

In un breve articolo in portoghese, *Retradução em quanto metodo de trabalho*¹⁸, Flusser presenta il suo originale metodo di lavoro che consiste nel ritradurre ciò che scrive in diverse lingue nel tentativo di ripensare il problema a partire da diverse prospettive. Quanto più ostico era il problema trattato in un testo, tanto più Flusser sentiva l'esigenza di ritradurlo in un'altra delle sue lingue, così che quasi tutti i suoi lavori hanno almeno una versione tedesca e una portoghese e le opere principali anche una inglese e una francese. Ciò che rende relativamente unico questo modo di lavorare è che nessuna delle sue lingue – nemmeno il tedesco – può essere davvero considerata “centrale” e svolgere quindi la funzione di meta-lingua.

Mantengo relazioni illecite d'amore e odio con tutte loro, relazioni che sono tutte d'intensità comparabile, ma ognuna con un colore diverso.

“Odi et amo” tutte le mie lingue, perché odio e amo la parola. Non solo nel senso heideggeriano per cui la parola è per me la dimora dell'essere, ma soprattutto nel senso che la parola è “logos spermatikos”: mi sento chiamato a martellarla per restituirla alle cose. Così, ogni volta che provo a restituire la parola alle cose, mi vedo obbligato a dare a ogni cosa varie parole, costanti dei repertori delle lingue che mi informano. Il problema con cui mi scontro è che tali parole, adeguate alla cosa da nominare, non sono congruenti le une con le altre. Così che non si tratta, per me, tanto di adeguare la parola alla cosa, ma di adeguare le varie parole l'una all'altra per adeguare in fine tali adeguamenti linguistici alle cose. Amo questo gioco di parole, perché permette alla cosa di rivelare varie delle sue sfaccettature. E odio questo gioco perché affascina al punto di coprire la cosa¹⁹.

il latino, il francese, con una forte dose di celtico, forse in quanto lingua sovrapposta a tante altre, soprattutto in Africa e nel subcontinente indiano. Ma forse semplicemente in quanto è la lingua che ha articolato tanta poesia, tanta scienza, tanta tecnica, tanta filosofia, e tanto kitsch come nessun'altra», V. Flusser, *Retradução em quanto metodo de trabalho*, Flusser Studies 15, maggio 2013, p. 3, trad. mia.

¹⁷ K. Sander, *Flusser-Quellen: Biografie und Bibliografie*, European Photography, Göttingen 2004.

¹⁸ V. Flusser, *Retradução...*, cit.

¹⁹ V. Flusser, *Retradução...*, cit., pp. 1-2, trad. mia.

La filosofia della traduzione di Flusser, secondo la ricostruzione che ne fa Rainer Guldin²⁰, potrebbe essere stata influenzata prevalentemente dalla teoria di Quine²¹ della traduzione radicale (che ne asserisce la fondamentale indeterminatezza), dalla filosofia del linguaggio di Heidegger, dalla scuola di Praga e da *Il compito del traduttore* di Benjamin. Secondo quest'ultimo tutte le lingue sono affini in ciò che vogliono dire, ma divergenti nel modo in cui lo intendono: le parole "Brot" e "pain" prese assolutamente significano una cosa sola, ma per il tedesco e per il francese suonano in modo diverso, hanno – come scrive Flusser – due colori diversi e addirittura tendono ad escludersi. Se ogni lingua guarda allo stesso *inteso* da una prospettiva diversa, è solo raccogliendo la totalità dei diversi modi d'intendere che si può rendere giustizia alle cose. «Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore»²². Tradurre accogliendo nella propria lingua, per quanto è possibile, il modo d'intendere delle altre.

Quando Flusser traduce un suo testo dal portoghese al tedesco e poi di nuovo dal tedesco a una seconda versione portoghese "germanizzata", sta facendo qualcosa di simile. Ogni lingua ha uno "spirito" non definibile e tuttavia concretamente palpabile, che lancia una sfida a chi pensa e scrive in quella lingua. Il tedesco, con la sua involuta e profonda oscurità, «sfida la mente perché questa non si consegna all'invito seducente della profondità, e perché cerchi chiarezza»²³. Il francese, che invita a essere brillante, sfida a «resistere al virtuosismo verbale e a cercare di obbligare la lingua a suonare in sordina»²⁴. Il portoghese è la lingua delle digressioni, delle associazioni libere, e per questo sfida la mente a formulazioni rigorose che la obblighino a contenersi. Infine l'inglese, che con la sua elasticità sfida a «riassumere l'argomento, usare un massimo di economia. Potare la profondità tedesca, il brio

²⁰ R. Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2005.

²¹ Flusser ha conosciuto personalmente Quine, che era in stretti rapporti con Vicente Ferreira da Silva. A Boston Flusser ha incontrato più volte Quine insieme a Chomsky e Santillana per discutere del progetto di una prima scuola interdisciplinare di teoria della comunicazione che sarebbe dovuta nascere a São Paulo.

²² W. Benjamin, «Il compito del traduttore», in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 50.

²³ V. Flusser, *Retradução...*, cit., p. 3, trad. mia.

²⁴ *Ibid.*

francese, la “genialità” portoghese, e ridurre il testo all’essenziale, al nucleo della cosa»²⁵.

Quali sono quindi le precauzioni che lo studioso di Flusser deve prendere nei confronti del suo plurilinguismo? In primo luogo si deve essere consapevoli che quello che a volte sembra un vezzo stilistico, è in realtà espressione di uno specifico modo di lavorare fondato su un’approfondita teorizzazione²⁶. Flusser elabora molte delle sue riflessioni analizzando lo scarto tra i ritagli semantici di un termine nelle varie lingue, con l’obiettivo di scoprire in una parola abusata un aspetto nuovo, di risemantizzarla restituendole una qualche forza evocativa. In questo senso bisogna interpretare anche il frequente ricorso alle etimologie: ciò che gli interessa non è ricondurre un termine a un ipotetico significato originale, ma far emergere lo scarto tra due parole per poi cercare di colmarlo.

Per queste ragioni è importante poter consultare le versioni di uno stesso testo nelle varie lingue: soprattutto nei passaggi più delicati queste differiscono non poco. Ogni lingua spinge Flusser ad approfondire il suo pensiero in una direzione diversa e questo non solo per ragioni strettamente linguistiche, ma anche perché a seconda della lingua si rivolge a un pubblico e a interlocutori diversi. Si pensi anche solo a *Für eine Philosophie der Fotografie*²⁷, reso in portoghese con *Filosofia da caixa preta*²⁸, letteralmente “filosofia della scatola nera” e in particolare al capitolo *Der Photoapparat*, reso semplicemente come *O aparelho*, “l’apparato”, per il fatto di rivolgersi a un pubblico molto più recettivo al problema della tecnocrazia rispetto a quello più specifico della fotografia.

3. L’interdisciplinarità

Un’evidente conseguenza di quanto già detto finora è la tendenza di Flusser a lavorare costantemente a «costruire ponti» tra discipline diverse. Questo non solo

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Sono moltissimi i testi dedicati da Flusser alla traduzione, alle lingue e al linguaggio, in particolare nella prima fase del suo pensiero, precedente al trasferimento in Europa. In particolare cfr. *Problemas em tradução* e il libro *Lingua e realidade*.

²⁷ V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983, tr. it. di C. Marazia, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

²⁸ V. Flusser, *Filosofia da caixa preta*, Hucitec, São Paulo 1985.

perché non è mai appartenuto davvero a una scuola di pensiero e seguiva freneticamente gli spunti offertigli dai suoi vari interlocutori, ma anche e soprattutto perché tentava consapevolmente di far funzionare la sua teoria della traduzione come una teoria dell'interdisciplinarità. È sempre l'importante lavoro di Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen*, a mettere in luce come Flusser pensasse in termini di traduzione quei salti da una disciplina a un'altra. Un tema viene attaccato dalle diverse prospettive così come è ripensato ogni volta in una lingua diversa. Si potrebbe dire che il pensiero di Flusser funziona come una cupola autoportante: nessuno dei modelli da lui proposti, preso per se stesso, sembra reggere, ma se si accostano le prospettive eterogenee a partire dalle quali lavora, si può notare come queste dialoghino tra loro.

Si prenda il problema centrale di questa ricerca: quello dell'immagine e dei suoi effetti. Flusser lo affronta dal punto di vista teologico come idolatria, da quello antropologico come magia, da quello dell'antropogenesi come esternalizzazione, da quello cibernetico come feedback. In ognuno di questi ambiti risulta uno studioso competente e aggiornato, ma non un innovatore, anzi colpisce la sua tendenza a semplificare fino quasi al riduzionismo. E tuttavia la grande intuizione di Flusser, frutto del suo modo di lavorare, sta proprio nel comprendere come discipline tanto eterogenee si pongano *lo stesso problema*. Questo significa che gli scritti di Flusser vanno sempre presi in considerazione *insieme*. Leggendo in modo trasversale si comprende come i suoi diversi riduzionismi – la tendenza a ricondurre ogni fenomeno a una sola causa – si completano e quindi si annullano a vicenda: il determinismo tecnologico, il prospettivismo storico e culturale, quello linguistico, si superano e insieme si potenziano reciprocamente, in una sorta di *Aufhebung* metodologica. Ogni salto da una prospettiva all'altra, permettendo di individuare gli scarti tra i diversi modi di guardare uno stesso problema, aiuta a chiarire la domanda e quindi a fare emergere una possibile risposta.

Si tratta di una rielaborazione del metodo fenomenologico che in alcune occasioni Flusser chiama una «danza husserliana»²⁹. Flusser danza e non può fermarsi: tocca quindi a noi osservarlo e spiegarne i movimenti. Interpretare Flusser significa insieme valorizzarlo e tradirlo. Rendergli giustizia non restando fedeli alla sua

²⁹ V. Flusser, «Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution», in Id., *We Shall Survive in the Memory of Others*, Walther König, Colonia 2010, pp. 16-21, trad. mia.

lettera, ma – paolinamente – al suo spirito: trattandolo come avrebbe voluto essere trattato.

Interpretare è un compito che contiene una contraddizione interna. Presuppone che il lettore si metta al posto dell'autore, che “simpatizzi” con lui, per poter scoprire le intenzioni che l'autore ha cercato di veicolare nel testo. Presuppone che il lettore si riconosca nell'autore, che lo riconosca. Perché se mi metto al posto di qualcun altro, non è più lui, ma sono io quello che occupa il posto. Nonostante il riconoscimento dell'autore sia una sua valorizzazione, questo implica anche che l'autore venga deposto³⁰.

³⁰ V. Flusser, *Interpretações*, Flusser Archiv, trad. mia.

FLUSSER E L'IDOLATRIA

Uno stato dell'arte

L. Beke: I think that all your hypotheses, and all your whole way of thinking, starts from a basic point... and it has a very strange link with the Bible. Or, not only the Bible, but the main topic of the prohibition of images [...].

V. Flusser: It is quite true. The older I get, the more Jewish I get¹.

1. Le occorrenze del concetto di idolatria nell'opera di Flusser

Riflessioni più o meno esplicite sul problema dell'idolatria sono presenti nell'opera di Flusser quasi senza interruzione dai primi scritti brasiliani degli anni '60 fino all'anno della sua morte, nel 1991. Si possono rintracciare tre principali ambiti in cui il filosofo di Praga fa un uso più o meno diretto di questo concetto: gli studi sulla religione e la secolarizzazione, la teoria della comunicazione e dei media, la riflessione sulle immagini tecniche e la società telematica.

1. Nella sua fase brasiliana (1963-1972), dominata dall'esistenzialismo e dalla filosofia del linguaggio di Heidegger e Wittgenstein, Flusser si confronta molto spesso con le teorie di Vicente Ferreira da Silva e degli altri pensatori del suo circolo². Rielaborando principalmente Vico, Nietzsche, Heidegger e Löwith, Ferreira da Silva riteneva che la *Weltanschauung* giudaico-cristiana avesse messo in moto un processo di profanazione del mondo che si può considerare all'origine della secolarizzazione e quindi della nascita della scienza e della tecnica moderne. La realizzazione totale del *progetto* (*Entwurf*) giudaico-cristiano condurrebbe a una tecnocrazia mondiale senza spazio per alcuna forma di magia, di avventura, di ierofania. Flusser – all'inizio della sua vita molto più apocalittico di quanto sarà in

¹ V. Flusser, «On religion, memory and synthetic image», in Id., *We Shall Survive in the Memory of Others*, p. 32.

² Per un confronto testuale tra le posizioni di Flusser e quelle di V. Ferreira da Silva si veda *infra*: *I presupposti teologici di una teoria dei media*.

seguito al trasferimento in Europa – era senz’altro affascinato da queste posizioni: in particolare era convinto che le attuali condizioni di vita, contrassegnate dall’affermarsi della tecnica secondo il principio del progresso, fossero effettivamente espressione della secolarizzazione dei principî giudaici e cristiani. Tuttavia rimproverava a Ferreira da Silva di non conoscere adeguatamente i presupposti teologici a cui faceva riferimento e riteneva che in quello stesso *progetto* giudaico-cristiano fosse contenuta una scintilla di festività e di avventura (ma un’avventura non pagana) capace di salvarci dall’imminente catastrofe. Sono diversi gli scritti di Flusser di quest’epoca dedicati a una messa alla prova delle teorie ferreiriane a partire dalla lettura dei testi della tradizione ebraica e cristiana, in particolare, oltre ai testi sacri, Hillel e Agostino. Esiste in particolare un testo dedicato all’idolatria e soprattutto al divieto di farsi immagine contenuto del II comandamento: «Não imaginarás»³. Qui Flusser afferma che l’essenza del paganesimo è l’idolatria e che il cuore del giudaismo sta nel suo opporsi al paganesimo. Quest’affermazione non solo ci conferma che per Flusser la riflessione sull’idolatria occupa un posto assolutamente centrale nel pensiero giudaico, il quale a sua volta è alla base della nostra cultura, ma ci permette di riportare al problema dell’idolatria ogni riferimento al paganesimo. Sono diversi i testi di questo periodo che affrontano il tema in questione, molti dei quali poi raccolti dalla moglie Edith in *Jude sein*⁴: «Judaismo como anti-paganismo»⁵, «Judaismo como fonte do ocidente»⁶, «Do rito judaico»⁷, «Judaismo como ritualização»⁸, «Ser judeu I, II, III»⁹, «Do messias»¹⁰, «Do paganismo»¹¹, *Da religiosidade*¹². Tra questi si può rintracciare una linea comune e un punto di tensione nel rapporto tra idolatria e tecnica, già presente in questa fase, ma che sarà sviluppato a pieno dalla sua riflessione degli ultimi anni

³ V. Flusser, «Não imaginarás», in *Ser judeu*, Anablume, São Paulo 2014 (1965), pp. 209-217.

⁴ V. Flusser, *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*, CEP Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2014 (1995).

⁵ V. Flusser, «Judaismo como anti-paganismo», in *Crônica israelita*, São Paulo, 16/09/1963.

⁶ V. Flusser, «Judaismo como fonte do ocidente», in *Ser judeu*, cit., (1965), pp. 91-100.

⁷ V. Flusser, «Do rito judaico», in *Ser judeu*, cit., (1983), pp. 117-124.

⁸ V. Flusser, «Judaismo como ritualização», in *Ser judeu*, cit., pp. 109-116.

⁹ V. Flusser, «Ser judeu I», in *Ser judeu*, cit., pp. 75-82; «Ser judeu II», in *Ser judeu*, cit., pp. 83-90; «Ser judeu III», in *Ser judeu*, cit., pp. 101-108.

¹⁰ V. Flusser, *Do Messias*, Flusser Archiv.

¹¹ V. Flusser, *Do paganismo*, Flusser Archiv.

¹² V. Flusser, *Da Religiosidade*, cit.

su una nuova idolatria. In «Judaismo como anti-paganismo»¹³ si legge che lo strumento è il contrario dell'idolo: è la natura profanata, sottomessa all'ordine sovranaturale del pensiero. Al contrario in «Coincidencia incrível», contenuto in *Da religiosidade*, lo strumento è descritto proprio come «equivalente dell'idolo delle epoche passate. Gli idoli possono essere voraci. Moloch divora i fedeli che lo adorano. Ciò prova che funziona. Conferma e rafforza quindi la fede dei credenti. La bomba H rafforza la fede moderna. In un certo modo prova, nel distruggere l'umanità, che l'uomo è Dio»¹⁴. Questa contraddizione tra uno strumento anti-idolatratico e uno strumento che è idolo vorace non è dovuta a un'incongruenza del pensiero di Flusser, ma – come si vedrà in seguito – allo sviluppo di una dialettica interna alla tecnica stessa. È proprio una tecnologia radicalmente anti-idolatratica, che profana ogni cosa riducendola a una risorsa impiegabile (*Bestand*)¹⁵ che finisce per sovrapporsi al mondo e trasformarsi a sua volta in un idolo.

2. Flusser sviluppa la sua teoria della comunicazione a partire da una serie di corsi che tiene a São Paulo alla fine degli anni '60 dal titolo *O mundo codificado*, da cui nei primi anni '70 trarrà la sua prima pubblicazione in francese, *Le monde codifié*¹⁶ e soprattutto l'importante saggio *Line and surface*¹⁷ pubblicato sulla rivista americana *Main currents*. Qui sono già presenti *in nuce* tutti i temi che saranno sviluppati in seguito: l'opposizione tra pensiero lineare e superficiale, tra scrittura e immagine, l'emergere di una nuova forma di cultura, il legame tra storia e scrittura e quindi il concetto di post-storia. Nonostante non si faccia riferimento al concetto di idolatria, questo è individuabile tra le righe come fonte della riflessione sull'opposizione tra testo e immagine, tanto che Flusser ci lascia un indizio: «Non può essere un caso che il sentimento storico sia stato articolato per la prima volta dagli ebrei – il popolo del libro, cioè della scrittura lineare»¹⁸. Negli stessi anni avviene la stesura di *Umbruch der menschlichen Beziehungen?*, il suo primo libro di filosofia della comunicazione, che sarà pubblicato postumo nel 1996 con il titolo di *Kommunikologie*¹⁹. I temi di

¹³ V. Flusser, «Judaismo como anti-paganismo», cit.

¹⁴ V. Flusser, *Da Religiosidade*, cit., p. 35.

¹⁵ M. Heidegger, «La questione della tecnica», in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976 (1954), p. 12.

¹⁶ V. Flusser, *Le monde codifié*, Institut de l'Environnement, Paris 1974.

¹⁷ V. Flusser, «Line and Surface», *Main Currents of Modern Thought*, v. 29, n. 3, febbraio 1973, pp. 100-106.

¹⁸ Ivi, p. 100, trad. mia.

¹⁹ V. Flusser, *Kommunikologie*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1996.

Line and surface sono qui ripresi mettendo l'accento sui momenti di rottura (*Umbruch*, o *Sprung*) e sui diversi gradi di estraniamento (*Verfremdung*₁, *Verfremdung*₂) che queste trasformazioni provocano.

La relazione tra idolatria e teoria dei media viene resa esplicita a partire dalla fine degli anni '70. Nel saggio *Die kodifizierte Welt*²⁰ compare un primo riferimento:

La dialettica tra superficie e linea, tra immagine e concetto è cominciata come una lotta e solo molto più tardi i testi hanno risucchiato le immagini. La filosofia greca e la profezia ebraica sono dichiarazioni di guerra dei testi contro le immagini: Platone, per esempio, disprezza le arti figurative e i profeti manifestano tutto il loro zelo contro l'idolatria²¹.

A partire da questo momento il legame tra idolatria e media è teorizzato in modo sempre più consapevole. In una lettera a Dora Ferreira da Silva del 25/09/1978 Flusser scrive:

Sai che sono mesi che sto ruminando la dialettica tra immagine e testo, e questo non solo strutturalmente, (come i testi spiegano le immagini e le immagini illustrano i testi?), ma anche storicamente (la storia occidentale può essere messa a fuoco come una lotta tra immagine e testo, con un'imminente vittoria dell'immagine?). Tutto ciò mi ha portato a immergermi nella Bisanzia tra il sesto e il nono secolo, cioè nella lotta tra iconolatria e iconoclastia.

La lettera continua con un'approfondita analisi delle posizioni iconofile e del limite tra iconofilia e idolatria. Nella sua risposta Dora gli propone di pubblicare la lettera sulla rivista che dirige in Brasile, *Cavalo azul*, ma Flusser preferisce inviargli un saggio intitolato *Iconoclastia*²², a suo parere più adatto alla pubblicazione, la traduzione di un testo in francese che ha scritto per un convegno a Parigi, presso il Ministero della cultura e della comunicazione, su *La lecture de l'image*, tenuto il 30 novembre 1978. Al convegno avrebbero partecipato tra gli altri Baudrillard, con un intervento sul valore simbolico, Gaillard, sulla violenza dell'immagine, e Demelier, su Giobbe, Giona e Giano. A proposito dei punti di contatto con gli altri relatori,

²⁰ V. Flusser, «Il mondo codificato», in *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano 2004 (1978), pp. 3-13.

²¹ Ivi, p. 9.

²² V. Flusser, «Iconoclastia», *Cavalo azul*, 8, São Paulo, settembre 1979, pp. 78-84.

nella risposta a Dora del 25 novembre, Flusser commenta: «non è certo una coincidenza: il problema dell'immagine e dell'idolatria è nell'aria».

Nell'intervento che tiene a Parigi e nel saggio pubblicato in Brasile²³ Flusser rielabora la propria teoria dei media utilizzando come perno il concetto di idolatria. Il lento passaggio dalla cultura orale – dove le immagini, intese in senso ampio e antropologico²⁴, avevano un ruolo culturale e conoscitivo di prim'ordine – alla cultura scritta²⁵ è analizzato da Flusser mettendo in luce la profonda crisi culturale che questa trasformazione mediale ha provocato. In questo contesto Flusser chiama idolatria la crescente incapacità di assegnare alle immagini quel ruolo chiave che un tempo spettava loro, venendo sempre più relegate alla funzione di *ancillae* della scrittura, senza per questo diminuire di numero. Avendo perso la loro principale funzione di orientare il nostro sguardo nel mondo finiscono per oscurarlo. Flusser rilegge quindi come una forma di iconoclastia il lento affermarsi della cultura scritta a partire dai profeti ebraici e da Platone fino alla sua definitiva vittoria con la diffusione della stampa, attraverso le principali correnti della filosofia occidentale che affermano la priorità del pensiero logico-lineare in funzione anti-idolatrìca (dove l'idolatria è intesa come superstizione e pensiero magico, incarnata di volta in volta dal paganesimo, dall'eresia o addirittura dalla religione stessa: tutte quelle pratiche che cadono in errore per il valore che attribuiscono a certi segni).

La storia dei media come movimento anti-idolatrìco che viene delineata in *Iconoclastia*, si ritrova con alcune varianti nella maggior parte dei successivi testi di Flusser, fino alla sua morte nel '91: *Il mondo codificato*²⁶, il capitolo *Nossas imagens*²⁷ in *Pós-história*²⁸, *Per una filosofia della fotografia*²⁹, *O mediterraneo e a*

²³ Esistono tre versioni di questo testo – francese, tedesca e portoghese – con alcune leggere variazioni di contenuto. Queste ritraduzioni mostrano chiaramente che si tratta per Flusser di una ricerca di centrale importanza, e che non si sente soddisfatto dei risultati fino a quel punto ottenuti (cfr. V. Flusser, «Retradução em quanto método de trabalho», cit.).

²⁴ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977 (1964); H. Belting, *Il culto delle immagini*, Carocci, Roma 2009 (1993); Id., *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2013 (2001).

²⁵ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, Armando editore, Roma 2011 (1962); W. Ong, *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 2014 (1982).

²⁶ V. Flusser, *Il mondo codificato*, cit.

²⁷ Come si legge nella lettera del 22 ottobre 1980 a Milton Vargas, questo capitolo è stato pensato in dialogo con McLuhan. Cfr. l'introduzione di R. Maltes Novaes all'edizione inglese: V. Flusser, *Post-history*, Univocal, Minneapolis 2013, p. XI.

²⁸ V. Flusser, *Pós-história*, cit.

²⁹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit.

*imagem*³⁰, *The future of writing*³¹, *Immagini*³², *Design: un ostacolo alla rimozione di ostacoli?*³³, *Eine neue Einbildungskraft*³⁴, *Il politico nell'epoca delle immagini tecniche*³⁵, *Die Macht des Bildes*³⁶. In ciascuna di queste rielaborazioni la dialettica tra testi e immagini è ripresa aggiungendo ogni volta alcuni elementi nuovi, ma trascurandone altri già trattati. È evidente in questo caso che Flusser usa i propri scritti come strumento di ricerca e non li considera testi definitivi, il che ci costringe a tenere presenti tutte le varie versioni. Per esempio in *Per una filosofia della fotografia* il lento affermarsi della cultura scritta e il fondamentale ruolo della stampa, altrove affrontati esplicitamente, sono riassunti dall'espressione «invenzione della scrittura», forse perché Flusser considerava chiarito quell'aspetto e non sentiva il bisogno di lavorarci ulteriormente – ma non certo perché riteneva che la cultura scritta si fosse affermata istantaneamente.

3. L'analisi di quella prima grande crisi – il passaggio dalla cultura orale a quella scritta – avvenuta in tempi e in luoghi diversi, ma con dinamiche simili, serve a Flusser principalmente come caso studio per comprendere la crisi che sta colpendo oramai da un secolo la società attuale: il riaffermarsi delle immagini, questa volta *tecniche*, cioè prodotte da apparecchi, come medium dominante. Tentando di dirimere la pluralità di accezioni del concetto di idolatria – nei confronti di ogni mediazione e nei confronti dell'immagine – in *Iconoclasmia*³⁷ Flusser usa il termine *paranoia* per riferirsi alla crisi della cultura scritta. In *Per una filosofia della fotografia*³⁸, trattando dello stesso concetto, usa il neologismo *testolatria*, mentre in *Die Schrift. Hat schreiben zukunft?* (1987) parla del «pericolo di un'idolatria testuale»³⁹.

³⁰ V. Flusser, «O mediterrâneo e a imagem», *Arte em São Paulo*, 2, giugno 1984.

³¹ V. Flusser, «The Future of Writing», *Yale Journal of Criticism* 6 (2), autunno 1993.

³² V. Flusser, *Immagini*, Fazi, Roma 2009 (1985).

³³ V. Flusser, «Design: un ostacolo alla rimozione di ostacoli?», in *Filosofia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 51-55.

³⁴ V. Flusser, «Eine neue Einbildungskraft», in V. Bohn (a cura di), *Bildlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, pp. 115-126.

³⁵ V. Flusser, «Il politico nell'epoca delle immagini tecniche», in *La cultura dei media*, cit., (1990), pp. 140-148.

³⁶ V. Flusser, «Die Macht des Bildes», in H. von Amelnunx e A. Ujica (a cura di), *Television/Revolution: Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*, Jonas, Marburg 1990, pp. 116-124.

³⁷ V. Flusser, «Iconoclasmia», cit.

³⁸ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit.

³⁹ V. Flusser, *Die Schrift. Hat schreiben zukunft?*, Immatrix, Göttingen 1987, p. 91, trad. mia.

La nascente cultura dell'immagine produce tuttavia molto rapidamente, secondo Flusser, dei fenomeni che possono essere ricondotti a una *nuova idolatria*: «l'idolatria imminente delle tecno-immagini», «l'idolatria dei mass media»⁴⁰: le immagini stanno prendendo il posto che occupava la scrittura (è una foto ad attestare l'attendibilità di un articolo di cronaca e non viceversa), senza però riuscire a mantenere le stesse «prestazioni» che avevano i testi in epoca moderna e le immagini nel mondo antico nell'indagare la realtà.

Le immagini tecniche – e gli apparecchi che le producono – sono trattate come idoli non solo dalle masse, ma anche dagli studiosi della comunicazione, che finiscono per strappare questi fenomeni dal loro contesto sociale e a considerarli come dispositivi autonomi e in grado di decidere da soli⁴¹. Il termine idolatria riferito ai nuovi media ricorre in tutti i casi in cui Flusser descrive alcuni effetti nefasti dell'interazione con le immagini: la fiducia cieca nell'oggettività indessicale della fotografia⁴², il senso di derealizzazione e anestetizzazione, l'incapacità di servirsi delle immagini come mediazione con il *fuori campo* e in generale la tendenza a risultare vittime del potere delle immagini⁴³. Un testo particolarmente rilevante a proposito è *Produzione e consumo di film*⁴⁴, dove pur non comparso il termine idolatria, viene descritto in modo approfondito il processo di «inversione dei vettori di significazione», a cui negli anni successivi Flusser si riferirà come idolatria, per cui le immagini non mediano più tra gli esseri umani e la realtà, ma richiedono un'ulteriore mediazione per essere comprese. L'opera forse più importante a riguardo è *Kommunikologie weiter denken*⁴⁵, che raccoglie le lezioni tenute a Bochum nel semestre invernale del 1990, dove si ritrovano tutti i concetti fondamentali del pensiero di Flusser, coordinati in modo nuovo. L'idolatria è qui riletta nel contesto di una più ampia riflessione sul potere delle immagini di *informare* la realtà (e non di sovrapporsi a essa, come credono gli ingenui iconoclasti), a partire da un confronto diretto con Baudrillard e il suo concetto di simulazione, che porta Flusser a proporre un'originale teoria del contrattacco

⁴⁰ V. Flusser, «Iconoclastia», cit., pp. 79, 82, trad. mia.

⁴¹ V. Flusser, «Per una fenomenologia della televisione», *La cultura dei media*, cit., (1974).

⁴² V. Flusser, «Für eine Theorie der Technoimagination», in *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, European Photography, Göttingen 1998, pp. 8-16; Id. *Per una filosofia della fotografia*, cit.

⁴³ V. Flusser, «Il politico nell'epoca delle immagini tecniche», cit.; Id., «Die Macht des Bildes», cit.

⁴⁴ V. Flusser, «Produzione e consumo di film», in *La cultura dei media*, cit., (1979), pp. 87-103.

⁴⁵ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2008.

(*Rückschlag*) dei prodotti tecnici – come utensili, apparecchi, ma anche e soprattutto immagini – sugli esseri umani.

2. Le fonti del concetto di idolatria

I riferimenti all'idolatria nell'opera di Flusser sono molto frequenti e occupano chiaramente un luogo centrale nel suo pensiero, ma altrettanto spesso non vengono approfonditi e hanno la funzione di ciò che oggi chiameremmo un *link*. La scrittura di Flusser, che come McLuhan cercava di superare la forma-libro, offre molti esempi di questo tipo e prevede esplicitamente una lettura a salti, che apra un dialogo tra quello e altri testi⁴⁶. È quindi nostro compito risalire alle fonti di Flusser, dov'è possibile, ed eventualmente aprire dei dialoghi anche con autori che Flusser non conosceva, se questo ci permette di chiarire il nostro tema di studio. Le fonti del concetto di idolatria possono essere ricondotte a tre principali ambiti: ebraico, platonico, cristiano e moderno.

1. La relazione di Flusser con l'ebraismo è molto complessa. Nato in una famiglia di ebrei assimilati nella Praga tra le due guerre, cresce leggendo Marx, Nietzsche e Ortega: «di cultura ebraica non ho quasi nulla»⁴⁷. Deve tuttavia aver assorbito dal suo ambiente d'origine più di quanto fosse consapevole da giovane. Immigrato in Brasile, aggiunge, «la mia eredità ebraica [...] ha acquisito un'importanza molto più grande di prima»⁴⁸. È significativo che fuggendo da Praga Flusser si sia portato con sé solo due libri: il *Faust* di Goethe e un libricino di preghiere ebraiche della madre⁴⁹. Dopo un periodo di interesse per altre forme di religiosità – quelle orientali, ma soprattutto quella cristiana – negli ultimi anni di vita tende a riavvicinarsi all'ebraismo, come dichiara in un'intervista di László Beke e Miklós Peternák⁵⁰.

Sono abbastanza frequenti nell'opera di Flusser dei riferimenti generici alla bibbia, in particolare alla Torah e ai profeti. In *Não imaginarás*, riferendosi al

⁴⁶ Qualcosa di simile è scritto nelle «istruzioni per l'uso» di *Pós-história*, cit., e la questione viene trattata in modo diffuso in *Die Schrift*, cit., testo pubblicato anche su floppy disk.

⁴⁷ V. Flusser, «In Search of Meaning», in *Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2002 (1969), p. 198.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ V. Flusser, *Bodenlos*, cit., p. 33.

⁵⁰ V. Flusser, «On religion, memory and synthetic image», cit., 32.

secondo comandamento, cita il decalogo indicando Esodo, 20, Deuteronomio, 5 e Esodo 34. In diverse occasioni fa riferimento alla tradizione talmudica e, in modo spesso critico, a quella cabalistica⁵¹. Un'intervista a David Flusser, cugino di Vilém, professore di cristianesimo primitivo e di ebraismo del periodo del Secondo Tempio presso l'Università Ebraica di Gerusalemme, ci mostra la questione da un punto di vista diverso⁵². David infatti elogia il cugino per essere un grande conoscitore della cultura ebraica e in particolare racconta di essere stato particolarmente colpito dal fatto che Vilém conoscesse bene tutte e sei le parti della Mishnah. Si tratta di una raccolta della tradizione orale riguardante la legge ebraica, redatta all'inizio del terzo secolo da Giuda il Principe, rabbi Yehudah HaNasi, composta da sei ordini, ognuno dei quali contiene diversi trattati per un totale di 63. Uno di questi è intitolato *Avodah Zarah*, letteralmente “culto straniero”, ma tradotto solitamente con “idolatria”. Fa parte del quarto ordine, *Nezikin* (danni), che regola la legge civile e indica come comportarsi nei confronti dei crimini. Il trattato *Avodah Zarah* denuncia l'idolatria come comportamento che fa violenza all'universo stesso e regola i rapporti che gli ebrei possono intrattenere con i pagani per non cadere nel peccato di idolatria. Come mostrato da S. Binder⁵³ il trattato ha diversi punti di contatto con il *De idololatria* di Tertulliano, scritto approssimativamente negli stessi anni. Possiamo immaginare che Vilém Flusser conoscesse l'*Avodah Zarah* almeno di nome, nonostante non l'abbia mai citato.

L'autore giudaico a cui probabilmente Flusser si sentiva più prossimo è Hillel (I sec. a.C.), primo dei Tannaim, i maestri della Mishnah, citato in molte occasioni⁵⁴, soprattutto in relazione alla massima riportata nel Talmud, Trattato dello Shabbath, 31a: «Ciò che non è buono per te non lo fare al tuo prossimo. Il resto è commento. Vai e studia». Non ci risultano riflessioni di Hillel sull'idolatria, ma la sua vicinanza ad alcuni aspetti centrali del messaggio di Gesù lo rende particolarmente significativo per l'atteggiamento di conciliazione tra ebraismo e cristianesimo dimostrato da Flusser.

⁵¹ V. Flusser, *Ser judeu*, cit.; Id., *Die Schrift*, cit., p. 89.

⁵² Intervista a David Flusser, video, Flusser Archiv.

⁵³ S. Binder, *Tertullian, on Idolatry and Mishnah Avodah Zarah*, Brill, Leiden 2012.

⁵⁴ V. Flusser, «Ame teu outro como a ti proprio», *Shalom*, São Paulo, agosto 1982.

Maimonide viene citato in alcune occasioni⁵⁵ e nel carteggio con Dora Ferreira da Silva Flusser racconta di una notte passata a Granada a discutere di Maimonide con alcuni studenti palestinesi. Il capitolo 1:36 della *Guida agli smarriti*, dedicato alla “gelosia” di Dio e al culto idolatrico, spiega l’idolo come immagine intermedia tra noi e Dio che finisce per trasmetterci un’idea errata del divino e l’idolatria come errore nell’attribuzione di significato alle cose, comportando un notevole cambiamento rispetto all’interpretazione tradizionale ebraica del divieto di farsi immagini, che avvicina la sua lettura dell’idolatria a quella cristiana e a quella che sembra essere stata quella di Flusser.

Tra gli interpreti moderni del pensiero ebraico, oltre a David Flusser che ha senz’altro segnato un’influenza profonda sul cugino, come si evince dal carteggio e dalle sue frequenti menzioni negli scritti di Vilém sull’ebraismo, sono da tenere presenti soprattutto Gershom Sholem (il testo su Sabbatai Zevi fa parte della *Reisebibliothek*), Emmanuel Lévinas⁵⁶ e Martin Buber⁵⁷, uno degli autori più influenti sul suo pensiero, in particolar modo per quanto riguarda la riflessione sul dialogo e sull’intersoggettività.

2. «Che lo vogliamo o no, in quanto occidentali siamo ebrei. Possiamo tentare, come Nietzsche, di strappare le nostre radici ebraiche per distruggerle, trasvalutare i nostri valori e proclamare ai quattro venti che Dio è morto. Ma questa stessa trasvalutazione implica il progetto ebraico che siamo»⁵⁸. Queste considerazioni vanno sempre tenute presenti quando si leggono pagine di Flusser dedicate alla filosofia greca. I suoi riferimenti a Platone sono, per quanto frequenti, molto generici. Senza dubbio conosceva i suoi testi direttamente: il *Simposio* e il *Fedone* facevano parte della *Reisebibliothek* e in alcune occasioni cita il *Fedro*⁵⁹ e la

⁵⁵ V. Flusser, «Costruire case», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 172.

⁵⁶ In una lettera a Dora Ferreira da Silva del 12/01/1979, Flusser racconta di essere stato colpito dalla lettura di *Difficile liberté* e fa riferimento a un *midrash* citato da Lévinas in cui Abramo spezza gli idoli che trova nella casa paterna lasciandone uno per attribuirgli la colpa, ma ritornato il padre di Abramo riconosce la responsabilità del figlio perché sotto sotto sa che gli idoli non si muovono. L’intero libro di Lévinas è ricco di riferimenti all’idolatria e in particolare si afferma che la tendenza anti-idolatrica dell’ebraismo – insieme alla tecnologia – ha demistificato l’universo. E. Lévinas, *Difficile liberté*, Jaca Book, Milano 2004 (1963), p. 234.

⁵⁷ M. Buber, *Il principio dialogico*, San Paolo edizioni, Cinisello Balsamo 2014 (1923).

⁵⁸ V. Flusser, *Judaismo como anti-paganismo*, cit.

⁵⁹ V. Flusser, «Breve relato de um encontro em Platão», *Revista Brasileira de Filosofia*, XIX, 1969, pp. 444-446.

*Repubblica*⁶⁰. La principale ragione per cui Flusser fa riferimento alla condanna platonica delle immagini parallelamente alla condanna ebraica dell'idolatria è il tentativo di mostrare come la crisi della funzione delle immagini fosse riconosciuta in ambiti culturali e geografici diversi, ma il suo interesse principale resta diretto al concetto ebraico e cristiano di idolatria. In generale i riferimenti a Platone, quando non sono filtrati dalle teorie di Heidegger e Arendt, gli servono per mostrare somiglianze e differenze rispetto alla visione del mondo giudaico-cristiana. Un testo in cui Flusser sembra aver trovato conferme delle proprie convinzioni è *The Common Background of Greek and Hebrew Civilisations*⁶¹ di Cyrus Gordon, di cui parla con entusiasmo a Dora in una lettera del 18/05/1976: a partire dallo studio della letteratura ugaritica e dai risultati dell'archeologia del mediterraneo orientale si potrebbe affermare che ciò che si trova di comune tra la cultura greca e quella ebraica sarebbe spiegabile con la penetrazione in ambito greco di elementi culturali semitici (primo tra tutti l'alfabeto) precedenti alla formazione definitiva di un popolo ebraico⁶². Di conseguenza, secondo Flusser, ciò che in Platone si trova di odio verso la natura (il mondo come *eidolon*) avrebbe la sua origine nel pensiero orfico, di provenienza orientale, e lo avvicinerebbe in qualche modo alle religioni bibliche, mentre ciò che lo porta rivalutare la natura (il mondo come *eikon*) sarebbe espressione della cultura olimpica⁶³.

3. La relazione di Flusser con il cristianesimo, in particolare con quello cattolico, è quasi altrettanto complessa quanto quella con l'ebraismo. In primo luogo perché «l'ebraismo post-cristiano e post-islamico esiste in funzione delle due religioni a cui ha dato origine»⁶⁴. In particolare il cristianesimo si presenta come compimento dell'ebraismo ed «è effettivamente il superamento dell'ebraismo, perché esplicita

⁶⁰ V. Flusser, «Ein neuer Platonismus», in *kulturRRevolution*, 19, Jürgen Link & Ulla Link-Heer, 1988.

⁶¹ C. Gordon, *The Common Background of Greek and Hebrew Civilisations*, W.W. Norton & Co. Inc., New York 1965.

⁶² Le posizioni di Gordon sono considerate ora in gran parte superate, soprattutto le ipotesi più azzardate, come quella di una comunità babilonese stanziata a Creta e di una fonte comune per i poemi omerici e la Genesi, ma un'influenza parziale della cultura semitica su quella greca sembra innegabile.

⁶³ «Si sono sempre distinte due tendenze, a volte parallele, a volte contraddittorie, ma che si sono influenzate sempre l'un l'altra: l'orfica e l'olimpica». V. Flusser, «Da influencia da religião dos gregos sobre o pensamento moderno», *Revista Brasileira de Filosofia*, XLII, p. 207, trad. mia; cfr. anche Id., «Do paganismo», cit.

⁶⁴ V. Flusser, «Ser judeu III», cit., p. 102.

molti aspetti che sono solo impliciti nell'ebraismo. È effettivamente il superamento dell'ebraismo, perché Gesù, il fondatore del cristianesimo, è effettivamente l'ebreo perfetto»⁶⁵. In questo senso il cristianesimo lancia una sfida quotidiana agli ebrei, mette in discussione i principî della loro fede e li costringe a prendere sul serio le sue argomentazioni. «Effettivamente la questione è la seguente: perché gli ebrei non si convertono?»⁶⁶. Ma gli argomenti cristiani non colgono ciò che più tocca gli ebrei: un'esperienza assolutamente specifica del sacro. È quest'esperienza del sacro come confronto con l'assolutamente altro che con l'idea dell'incarnazione viene profondamente trasformata, richiedendo una diversa sensibilità religiosa. Ma Flusser non è semplicemente un ebreo della diaspora – esule per nascita – assimilato alla cultura tedesca e ceca di Praga: ha vissuto la catastrofe della fuga dal nazismo e la fine del mondo in cui era cresciuto e che era stato dimora dei suoi avi per secoli («la realtà cadeva a pezzi e a pezzi era ingoiata dall'abisso»⁶⁷). Dopo un periodo di profondo nichilismo, nei primi anni a São Paulo, decide di immergersi e impegnarsi (*se engajar*) quanto più possibile nella cultura brasiliana. In primo luogo conquistandone la lingua⁶⁸, con la quale crescerà i suoi figli, poi scoprendone da vicino l'arte e la letteratura, fino ad avvicinarsi anche al cristianesimo che tanto permea la cultura brasiliana.

In quel periodo, ho cominciato a sentire la chiamata del cattolicesimo per la prima volta e nella disperazione, come una promessa di salvezza e conforto. Ma ho sempre saputo in un angolo del mio essere (forse quello marxista) che tutto ciò non era che alienazione, una fuga, che stavo commettendo un tradimento della mente, non un sacrificio⁶⁹.

Nonostante i dubbi questo periodo di interesse, per lo meno culturale, nei confronti del cristianesimo ha portato Flusser a leggere diversi autori cristiani, soprattutto grazie alla mediazione di Vicente Ferreira da Silva, e di sua moglie Dora, poetessa e traduttrice di Rilke e Jung dalla profonda sensibilità religiosa.

⁶⁵ Ivi, p. 103.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ V. Flusser, *Bodenlos*, cit., p. 29.

⁶⁸ Sui manoscritti delle lezioni conservati presso il Flusser Archiv si vedono dei segni a penna con cui Flusser si aiutava a pronunciare tutte le parole senza accento.

⁶⁹ V. Flusser, «In Search of Meaning», cit., p. 200.

Flusser cita in più occasioni i vangeli, in particolar modo il “comandamento dell’amore”⁷⁰ e il prologo del vangelo di Giovanni⁷¹. Anche Paolo, presso cui troviamo le prime occorrenze del termine *eidololatria*, è citato in diverse occasioni, soprattutto 1 Cor 13, 12⁷². Di Tertulliano, autore tra le altre cose del *De idololatria*, Flusser sembra avere una conoscenza indiretta, citando solo il *Credo quia absurdum*, il motto a lui attribuito, formulato in realtà diversamente nel *De carne Christi* (5, 4)⁷³. Tra i Padri della chiesa Agostino è senza dubbio quello che Flusser conosce meglio. Al di là di generici riferimenti al suo pensiero, troviamo alcuni riferimenti al *De civitate dei*⁷⁴ e soprattutto una citazione – evidentemente a memoria – dei *Soliloquia*: «A. Deus et animam scire cupio. – R. Nihilne plus? – A. Nihil omnino» (I 2, 7)⁷⁵. Nella corrispondenza con Dora Ferreira da Silva, Agostino è citato più di una volta: nella lettera del 28/05/1974 Flusser la ringrazia per avergli inviato una copia del testo di Agostino (senza specificare quale); nella lettera del 08/02/1975 fa un parallelo tra Agostino e Omar Khayyam per il ruolo che hanno avuto rispettivamente per la cultura occidentale e quella mediorientale; nella lettera del 12/02/1976 Flusser considera Agostino tra i responsabili dell’*aufhebung* della religiosità dialogica ebraica nel cristianesimo; l’ultimo riferimento si trova nella lettera del 16/05/1985, dove si afferma che Agostino concorderebbe che il peccato più grave è quello di portare la propria croce per farsi vedere. Di Tommaso d’Aquino possedeva una copia in tedesco della *Summa Theologiae* e una guida al suo pensiero. Infine afferma di aver studiato a lungo alcuni mistici come Maister Eckart, Giovanni della Croce e Angelus Silesius⁷⁶.

Per quanto riguarda gli interpreti del pensiero cristiano a cui dev’essersi appoggiato, oltre alle innumerevoli discussioni con i coniugi Ferreira da Silva, dobbiamo tenere conto innanzitutto dell’interpretazione di David Flusser⁷⁷, il quale rilegge i vangeli sinottici, e in particolare quello di Marco, convinto che il messaggio del Gesù storico possa essere compreso solo all’interno del contesto talmudico del

⁷⁰ Mt 22, 37-40; Mt 5, 43-44; V. Flusser, «Ame teu outro como a ti proprio», cit.

⁷¹ V. Flusser, «Judaismo como anti-paganismo», cit.

⁷² V. Flusser, «Do espelho», in *Ficções filosoficas*, cit., p. 67.

⁷³ V. Flusser, «Judaismo como anti-paganismo», cit., p. 4.

⁷⁴ V. Flusser, «Do messias», cit.

⁷⁵ Flusser cita il passo così: «Deum atque animam cognoscere cupisco. Nihilne plus? Nihil». V. Flusser, «Judaismo como antipaganismo», cit., p. 2.

⁷⁶ V. Flusser, «In Search of Meaning», cit., p. 198.

⁷⁷ D. Flusser, *Jesus*, Morcelliana, Brescia 1997 (1968).

periodo del Secondo Tempio, prima dell'ellenizzazione che si sarebbe avviata a partire da Paolo. Vilém Flusser risente di quest'interpretazione soprattutto nel fare spesso riferimento a una tradizione giudaico-cristiana, nel tentativo di rintracciare gli elementi comuni tra le due religioni che a suo parere trovano proprio nel concetto di amore espresso dal Gesù storico il punto d'incontro⁷⁸. Un altro autore che ha senza dubbio segnato la sua interpretazione del cristianesimo è René Girard, a cui dedica un articolo nel 1982⁷⁹. Anche in Girard, V. Flusser troverebbe un riscontro della sua idea per cui la tradizione ebraica e quella cristiana si opporrebbero alla cultura mitica, pagana e idolatrica, grazie al comandamento dell'amore del prossimo. Nella *Reisebibliothek* si trovano inoltre due opere di Étienne Gilson: l'edizione brasiliana di *Le metamorfosi della città di Dio* e la versione inglese di *Elementi di filosofia cristiana*. In una lettera a Milton Vargas del 30/05/1979 afferma di essersi dedicato allo studio delle opere di Jean Danielou e di Ernest Renan, mentre in una lettera a Dora Ferreira da Silva del 16/03/1980 rimpiange che il compianto Vicente non avesse avuto l'occasione di conoscere le opere di Paul Tillich e Karl Barth, oltre a quelle del già citato Buber.

4. Per quanto riguarda le fonti moderne non si tratta di autori che fanno necessariamente un uso esplicito del concetto di idolatria, quanto di pensatori a cui Flusser è debitore per aver dato nuovi nomi agli idoli e per aver messo in questione il paradigma della rappresentazione. Primo fra tutti Marx, l'autore più letto dal giovane Flusser a Praga, insieme a Nietzsche e Ortega y Gasset⁸⁰. Secondo molti interpreti il concetto hegeliano e marxiano di alienazione è fondamentalmente una rielaborazione dell'idolatria⁸¹. In seguito il già citato Nietzsche, che diversamente da quanto avvenuto con Marx, Flusser non ha mai smesso di studiare e di farvi riferimento, soprattutto attraverso la lettura di Heidegger⁸². In particolare il paragrafo «Come il

⁷⁸ Dora Ferreira da Silva scrive, nella risposta alla lettera di Flusser del 18/05/1976, che ha letto e apprezzato il bel libro di David su Gesù, ma che nella sua lettura manca la cosa più essenziale: la resurrezione.

⁷⁹ V. Flusser, «Do estranho», in *Ser judeu*, cit.

⁸⁰ V. Flusser, *Bodenlos*, cit., pp. 23-28; Id., *In Search of Meaning*, cit., p. 199.

⁸¹ «The whole concept of alienation found its first expression in Western thought in the Old Testament concept of idolatry», E. Fromm, *Marx's Concept of Man*, Frederick Ungar Publishing, New York 1961, p. 39; cfr. anche P. Tillich, *Der Mensch im Christentum und im Marxismus*, Ring Verlag, Düsseldorf 1953, p. 14; K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Torino 2000 (1941), p. 555; M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1992, p. 243.

⁸² M. Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994 (1961).

mondo vero finì per diventare favola. Storia di un errore», contenuto nel *Crepuscolo degli idoli*⁸³, deve aver avuto un ruolo chiave nella riflessione su una nuova idolatria.

In un'intervista tenuta a Osnabrück nel settembre del 1988, in occasione del European Media Art Festival, Miklós Peternák chiede a Flusser se si possa parlare di una filosofia delle immagini. La risposta è che una filosofia delle immagini esiste e ha una storia lunga, ma prevalentemente negativa. Anche a causa della tradizione ebraica che permea quella occidentale esiste un pregiudizio nei confronti delle immagini per cui, se non sono proibite, sono accettate con diffidenza. Tuttavia la situazione sta cambiando, perché le nuove immagini «non rappresentano più il mondo», ma sono «articolazioni di pensieri. Non sono copie, ma proiezioni, modelli, così che un nuovo atteggiamento nei confronti dell'immagine risulta necessario e credo che stia nascendo»⁸⁴. Per una volta, a questo punto, Flusser cita esplicitamente una sua fonte: «Benjamin è stato uno dei primi pensatori ad aver articolato questa riflessione e credo che ci troviamo tutti all'interno di questa tradizione»⁸⁵. Alla richiesta dell'intervistatore di aggiungere altri nomi di autori che lavorano in questa direzione, Flusser nomina Roland Barthes, Marshall McLuhan e Abraham Moles, affermando di essere in disaccordo con tutti loro, ma che sono stati il punto di partenza di ogni sua riflessione sui media.

Tra i grandi diffidenti dell'immagine vanno tenuti presente soprattutto Günther Anders e Jean Baudrillard. *L'uomo è antiquato*⁸⁶, dove viene teorizzata l'*iconomania* della società contemporanea, è presente nella *Reisebibliothek* di Flusser, che ne consiglia vivamente la lettura a Abraham Moles, in una lettera del 24/02/1979.

La relazione con Baudrillard è più profonda e complessa⁸⁷: i due si sono incontrati più volte e Flusser si riferisce a lui come «il mio amico Baudrillard»⁸⁸. Nella

⁸³ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 1983 (1889), p. 47.

⁸⁴ V. Flusser, «On writing, complexity and the technical revolutions», *We Shall Survive in the Memory of Others*, cit., p. 38.

⁸⁵ *Ibid.*, Benjamin è citato diverse volte da Flusser a partire dagli anni '80. In una lettera a Dora Ferreira da Silva del 29/07/1990 rimpiange che tanto lui quanto Vicente non conoscessero Benjamin negli anni '60.

⁸⁶ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino 2007 (1956).

⁸⁷ Per un confronto tra Baudrillard e Flusser cfr. S. Bollman, «Sprung in die Fiktion. Einige Überlegungen zu Baudrillard und Flusser», in R. Bohn, D. Fuder (a cura di), *Baudrillard. Simulation und Verführung*, München 1994, pp. 103-113; R. Guldin, «Simulakrum und Technobild: Modelle der Gleichzeitigkeit bei Jean Baudrillard und Vilém Flusser», in P. Hubmann, T.J. Huss (a cura di), *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld 2013, pp. 335-351; e mi permetto di rimandare a F. Restuccia, «Gli specchi invertiti. Vilém Flusser e Jean Baudrillard», in *Lo Sguardo*, 23, 2017.

Reisebibliothek si trovano *Per una critica dell'economia politica del segno*, *Lo specchio della produzione* (entrambi in francese) e *Dimenticare Foucault* (in un'edizione spagnola)⁸⁹. In brevi saggi della fine degli anni '80 e soprattutto in *Kommunikologie weiter denken*, Flusser fa uso dei concetti di simulacro e simulazione in esplicito riferimento a Baudrillard, il che ci permette di ipotizzare che conosca per lo meno *Lo scambio simbolico e la morte* e *Simulacri e simulazioni*⁹⁰. Secondo diversi interpreti è tuttavia possibile individuare una forte vena polemica nei riferimenti al pensatore francese, forse dovuto a un «sentimento di irritante prossimità»⁹¹, forse a un'effettiva divergenza rispetto al modo in cui i due elaborano il concetto di simulazione.

3. La letteratura secondaria

Nonostante l'evidente centralità del concetto di idolatria nell'opera di Flusser e la rinascita degli studi sul filosofo di Praga, poco è stato scritto su questo tema. Si trovano però alcuni lavori con cui non si può fare a meno di confrontarsi. In primo luogo il breve saggio *Idolatrie heute* di Hans Belting⁹², dedicato ai pensatori anti-idolatrici del XX secolo: Jean Baudrillard, Günther Anders, Guy Debord e Vilém Flusser. Il testo, con cui ci confronteremo nell'ultimo capitolo, risulta una guida fondamentale per riflettere sull'idolatria nell'epoca dei nuovi media, ma presenta almeno un limite: i riferimenti di Flusser alla nuova idolatria non sono posti nel contesto dei suoi studi sulla religione e l'idolatria nel mondo antico, finendo così per schiacciare il suo pensiero su quello degli altri autori trattati.

Rainer Guldin, tra i principali studiosi di Flusser, ha dedicato alla questione l'articolo *Iconoclasm and beyond: Vilém Flusser's concept of techno-imagination*, testo molto interessante per il fatto di mostrare come Flusser abbia elaborato,

⁸⁸ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 41.

⁸⁹ J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mimesis, Milano 2012 (1972); Id., *Lo specchio della produzione*, Multipla, Milano 1979 (1973); Id., *Dimenticare Foucault*, PGreco, Milano 2014 (1977).

⁹⁰ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2007 (1976); Id., *Simulacri e impostura*, PGreco, Milano 2008 (1981).

⁹¹ R. Guldin, «Simulakrum und Technobild», cit., p. 335.

⁹² H. Belting, «Idolatrie heute», in *Der zweite Blick*, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2000, pp. 267-284.

attraverso il concetto di tecno-immaginazione, una risposta all'idolatria che non rinuncia alle immagini. Anche Guldin tuttavia trascura gli scritti sulla religione e non fa menzione del saggio *Iconoclastia*, che secondo la nostra ricostruzione ha un ruolo centrale nello sviluppo del concetto.

Nel recente volume in tre lingue *Flusseriana: an intellectual toolbox*, una sorta di lessico dei concetti chiave di Flusser, sono contenute anche le voci *idolatria* e *iconoclastia*⁹³, entrambe scritte da Peter Weibel, che era stato amico e collaboratore di Flusser. Nella prima voce Flusser è ancora una volta paragonato a Anders, Debord e Baudrillard, mentre nella seconda viene messo in luce come la scrittura e l'arte astratta possano essere considerate forme di iconoclastia e soprattutto come la posta in gioco della dialettica tra testi e immagini sia eminentemente politica, nel senso del chiasma tra *potere delle immagini e immagini del potere*⁹⁴.

Medien-Theologie: das Werk Vilém Flussers di E. Neswald ha il merito di mostrare la stretta relazione tra le riflessioni sulla comunicazione e quelle sulla religione, che permette a Flusser di far dialogare il suo prospettivismo culturale con il suo apparente determinismo tecnologico. Il serio limite dello studio di Neswald è che non cita neanche una volta il concetto di idolatria, nonostante l'intenzione anti-idolatrca sia per Flusser il cuore della visione del mondo giudaico-cristiana e per di più sia proprio qui il punto di contatto con la sua teoria dei media. Neswald si concentra invece sul messianismo che si riscontra nella teoria flusseriana della società telematica.

«Il problema dell'immagine e dell'idolatria è nell'aria», scriveva Flusser, ed effettivamente gli studi sul tema sono stati molti, soprattutto dopo la sua morte. È importante tentare di coordinare il pensiero di Flusser con ciò che è stato scritto sull'idolatria e farlo partecipare a un dibattito che sembra oggi particolarmente vivace e attuale.

Tra gli studi più citati vi è *Idolatry* di M. Halbertal e A. Margalit, dell'Università Ebraica di Gerusalemme, pubblicato dalla Harvard University Press. La loro ricerca si concentra principalmente sulla tradizione ebraica e lavora in due direzioni: da una

⁹³ S. Zielinski, P. Weibel, D. Irrgang (a cura di), *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, Univocal, Minneapolis 2015, pp. 216-223.

⁹⁴ A questo proposito Weibel cita P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

parte chiarire il concetto di idolatria nelle sue diverse accezioni, a partire da un'accurata analisi delle fonti antiche, dall'altro mostrarne l'attualità e la pregnanza per la discussione di problemi chiave del dibattito filosofico contemporaneo. Gli autori ritengono che a diverse concezioni del divino corrispondano diverse concezioni dell'idolatria e sono interessati a definire questi modelli senza volerne specificare l'avvicinarsi storico, il che permette loro di costruire interessanti raffronti, ma li porta a perdere di vista il contesto – che pure è ben analizzato per le fonti bibliche – in particolar modo sottovalutando l'apporto cristiano alla trasformazione del concetto di idolatria. Molto interessanti sono gli spunti sull'attualità delle riflessioni che emergono dall'analisi del secondo comandamento: il divieto di farsi immagini è quello che più fortemente mette in questione il problema del rapporto tra azione e intenzione, esternalizzazione e interiorità. Secondo Halbertal e Margalit il dibattito antico sull'idolatria può illuminare molte delle questioni sollevate da autori come W. James (*The Will to Believe*), J. Elster (*Sour Grapes*), B. Williams (*Deciding to Believe*), H. G. Frankfurt (*The Importance of What We Care About*): si può ordinare di avere una certa concezione di Dio e di non credere negli idoli o non si tratta piuttosto di vietare, ordinare o chiedere di porsi in certe condizioni che provocano come effetto secondario (*by-product*) delle trasformazioni in un ambito dell'interiorità che è fuori dal nostro controllo?

Si tratta di un problema molto simile a quello posto da Paolo in Rm 7,7, che tuttavia ribalta l'oggetto della sua preoccupazione: non le immagini, in questo caso, ma la Scrittura stessa. La Legge, pur non essendo certo in se stessa peccaminosa, è *occasione* del peccato. Questo perché nell'essere umano è presente una scissione tra ciò che egli vuole e ciò che può fare: un resto che sfugge alla sua volontà e che tuttavia reagisce a ciò che il soggetto fa ed esperisce. Questo «*ho ou thelo*» (ciò che non voglio), che secondo A. Badiou⁹⁵ anticipa il concetto di inconscio, è il campo in cui si verificano quegli stati che possono essere ottenuti solo come effetti secondari di cui parla J. Elster⁹⁶. Ed è esattamente questo l'ambito che interessa Flusser: il

⁹⁵ A. Badiou, *San Paolo*, Cronopio, Napoli 2010, p. 123.

⁹⁶ Per una ricognizione della teoria degli "stati che possono essere ottenuti solo come effetti secondari" di Elster si veda S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 47-50.

punto di contatto tra le sue riflessioni sull'idolatria, i suoi studi sui gesti e la sua teoria della comunicazione.

È proprio per meglio comprendere l'intreccio tra interiorità, azione ed esperienza che è bene rivolgersi all'elaborazione cristiana del concetto di idolatria, non solo perché Flusser sembra esserne stato direttamente influenzato, come si cercherà di mostrare, ma soprattutto perché lo slittamento operato dal pensiero cristiano ha posto le basi per la nascita di immagini che si vogliono non idolatriche e che sono all'origine dell'intera cultura visiva moderna. In particolare si farà riferimento alle voci *eidololatria*, *eidolon* e *eikon* del *Grande lessico del Nuovo Testamento* a cura di G. Kittel⁹⁷, al saggio *Idole, idolâtre, idolâtrie* di D. Barbu⁹⁸, a *L'idolo* di S. Petrosino⁹⁹, a *Contro le immagini* di M. Bettetini¹⁰⁰ e a *Genealogia dell'immagine cristiana* a cura di D. Guastini¹⁰¹.

Per quanto riguarda la ripresa del concetto di idolatria nell'ambito degli studi sull'immagine, che mostrano come le due nozioni si trasformino una in relazione all'altra, si ricorrerà a *Il culto delle immagini* di H. Belting, a *Il potere delle immagini* di D. Freedberg e a *What Do Pictures Want?* di J. W. Mitchell, che rielabora le conclusioni di Belting e Freedberg alla luce degli studi di Halbertal e Margalit e di *Il vitello d'oro* di Pier Cesare Bori¹⁰². In un simile contesto di *visual studies* è da considerare anche l'attenzione a vecchie e nuove forme di iconoclastia: *Iconoclasm Dictionary* di M. Taussig¹⁰³, il catalogo della mostra *Iconoclash*, a cura di B. Latour e P. Weibel (in particolare l'introduzione)¹⁰⁴, anche esso molto influenzato dagli studi di Halbertal e Margalit, e *Sur le culte des dieux faitiches* di B. Latour¹⁰⁵.

⁹⁷ G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, vol. I – XVI, Paideia, Roma.

⁹⁸ D. Barbu, «Idole, idolâtre, idolâtrie», in *Les représentations des dieux des autres*, Supplemento a *Mythos* - Rivista di Storia delle Religioni, 2, 2011, pp. 31-49.

⁹⁹ S. Petrosino, *L'idolo. Teoria di una tentazione dalla Bibbia a Lacan*, Mimesis, Milano 2015.

¹⁰⁰ M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.

¹⁰¹ D. Guastini (a cura di), *Genealogia dell'immagine cristiana*, La Casa Usher, Firenze 2014.

¹⁰² P.C. Bori, *Il vitello d'oro*, Bollati Boringhieri, Torino 1983.

¹⁰³ M. Taussig, *Iconoclasm dictionary*, *The Drama Review*, v. 56, n. 1, primavera 2012, MIT Press, pp. 10-17.

¹⁰⁴ B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, MIT Press, Cambridge MA-London 2002.

¹⁰⁵ B. Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, La Découverte, Paris 2009.

I concetti di idolo e di idolatria sono stati ripresi anche in ambito fenomenologico, corrente di pensiero verso cui Flusser si sentiva molto vicino¹⁰⁶, in particolare da Max Scheler, *Gli idoli della conoscenza di sé*¹⁰⁷, e da Jean-Luc Marion, *L'idolo e la distanza* (1979) e *Dio senza essere* (1984)¹⁰⁸.

¹⁰⁶ V. Flusser, «On Edmund Husserl», Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews, n. 1, 1987, p. 98.

¹⁰⁷ M. Scheler, «Gli idoli della conoscenza di sé», in *Il valore della vita emotiva*, Guerini e associati, Milano 1999 (1912), pp. 47-154.

¹⁰⁸ J.-L. Marion, *L'idolo e la distanza*, Jaca Book, Milano 1983 (1979); Id., *Dio senza essere*, Jaca Book, Milano 2008 (1982).

I
IDOLATRIA

Il termine idolatria (dal greco *eidololatria*) possiede un'ambiguità che non si ritrova nell'espressione ebraica *avodah elilim* e in quella tedesca *Götzendienst*. Se queste ultime si riferiscono direttamente al culto degli idoli – falsi dei – il termine greco può essere letto anche, e forse in primo luogo, come culto delle immagini. Il legame tra l'immagine e l'idolo, entrambi visibili e seducenti, ma allo stesso tempo morti e immoti, è già chiaramente presente nella cultura ebraica, ma il termine idolatria fa emergere questa ambiguità costitutiva con maggiore chiarezza. Parlare di idolatria significa innanzitutto far convergere due riflessioni: una sull'idolo come prodotto umano e quindi sull'opposizione tra un culto vero (rivelato) e uno falso (costruito), l'altra sull'idolo come immagine, in opposizione ad altre forme di mediazione, prima tra tutte la scrittura. La prima concezione comporta una messa in discussione di ogni forma di mediazione e richiede di riconsiderare i limiti tra ciò che è di competenza dell'essere umano e l'*assolutamente altro*. La seconda al contrario implica una diffidenza – e in gran parte dei casi un rifiuto radicale – nei confronti di un medium specifico. Dalla prima riflessione si sono sviluppate tanto considerazioni sui limiti della tecnica (dal Golem alla bomba atomica), sull'autorità, sul potere e sulla sua gestione (*oikonomia*¹), quanto un'epistemologia dell'errore (gli idoli della mente di Francis Bacon). Dalla seconda hanno attinto gran parte dei moderni studi sulla teoria dei media.

Queste due direzioni di ricerca sono state raramente affrontate insieme, nonostante le prime formulazioni del concetto di idolatria non prevedessero una vera opposizione tra l'idolo come opera babelica in cui l'essere umano sfida il Dio creatore e l'idolo come immagine somigliante che illude, seduce e oscura ciò che rappresenta. Le due diverse accezioni non solo non si escludevano, ma si implicavano reciprocamente, al punto che si potrebbe affermare che le moderne nozioni di tecnica e d'immagine hanno un debito nei confronti del concetto di idolatria: pur avendolo superato ne portano ancora i segni.

Il grande pregio di Vilém Flusser, per quanto riguarda il suo contributo allo studio dell'idolatria, è quello di essere uno dei pochi autori che, forse grazie alla sua interdisciplinarietà, ha riportato a far dialogare il problema teologico, politico ed epistemologico dell'idolo come costruzione umana, con quello estetico e semiotico

¹ G. Agamben, *Il regno e la gloria*, Bollati Boringhieri, Torino 2009; M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*, Jaca Book, Milano 2006.

dell'immagine. Questo dialogo permette a Flusser di ripensare la questione del potere delle immagini², non in un senso semplicemente strumentale (usare le immagini per ottenere qualcosa), ma mettendone in evidenza il loro costitutivo carattere intersoggettivo, per il quale le immagini sono propriamente tali solo in quanto agiscono, hanno effetti su chi le fa e su chi le osserva e richiedono una risposta. Il problema dell'idolo dev'essere compreso a partire da una riflessione sulla visibilità, così come il concetto moderno di immagine può essere chiarito solo facendo riferimento alla diffidenza che l'ebraismo, il cristianesimo e, in misura diversa, il platonismo avevano nei suoi confronti.

Nel concetto di idolatria è implicito un atto di accusa: una doppia condanna diretta tanto nei confronti di chi cade in questo peccato, quanto nei confronti di un oggetto non degno di essere adorato. L'accusa presuppone che un altro comportamento – non idolatrico – sia possibile e richiede un punto di vista esterno dal quale osservare e giudicare il fenomeno a cui ci si oppone³. Idolatri sono sempre gli *altri*.

Sembra che non sia mai esistito nessun popolo della terra che si sia autodefinito idolatra. Questa parola è un'ingiuria, un termine oltraggioso, come quello di *gavaches* che gli spagnoli davano un tempo ai francesi, o quello di *marrani* che i francesi davano agli spagnoli. Se si fosse chiesto al senato di Roma, all'areopago di Atene, alla corte di Persia: "Siete idolatri?" difficilmente avrebbero inteso questa domanda. Nessuno avrebbe risposto: "Sì, noi adoriamo delle immagini, degli idoli"⁴.

Quello degli idolatri non può essere considerato un partito da opporre a un altro, le cui posizioni possano essere vagliate e prese in considerazione. Durante la crisi iconoclasta del secolo VIII erano gli *iconofili* a opporsi a coloro che distruggevano le immagini: tanto gli uni quanto gli altri accusavano gli avversari di essere idolatri, gli uni imputati di adorare le immagini, gli altri di attribuire loro, distruggendole, un potere quasi magico. L'idolatria è sempre al di là di qualsiasi posizione si occupi. Il termine ebraico usato dai Tannaim, i maestri della Mishnah (10-220 d.C.), per riferirsi a ciò che in greco si chiamava *eidololatria*, è particolarmente chiaro: il culto

² Sono evidenti le assonanze con i lavori di D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2006 (1993); H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., e W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, The Chicago University Press, Chicago 1994; Id., *What Do Pictures Want?*, The Chicago University Press, Chicago 2005, per quanto si possano notare anche alcune significative differenze.

³ H. Belting, «Idolatrie heute», cit.

⁴ Voltaire, *Dizionario filosofico*, Einaudi, Torino 2006 (1764), p. 216.

straniero (*avodah zarah*). Halbertal e Margalit pongono l'accento sulla pluralità di senso di questa alterità: idolatra è chi adora un dio straniero, ma anche chi adora Dio secondo un costume straniero, estraneo alla norma stabilita all'interno della propria comunità⁵. Sia secondo Flusser che secondo Halbertal e Margalit la caratteristica essenziale della visione del mondo ebraica è la negazione del paganesimo⁶. L'identità di una comunità si definisce *ex negativo* attraverso l'elaborazione di una nozione di alterità condivisa e la disposizione di una soglia di esclusione⁷. Se questo si può dire di ogni comunità in formazione, con la nascita del monoteismo anti-pagano si verifica qualcosa di diverso e paradossale: *idolatria* è un modo per dire gli *altri*, ma l'*assolutamente altro* è Dio stesso. Due concetti limite, posti oltre la soglia della norma comunitaria: Dio perché la fonda, l'idolatria perché la nega. Gli *altri* sono idolatri, perché non riconoscono l'*alterità* di Dio.

Per comprendere l'idolatria bisogna quindi rinunciare sin da subito alla pretesa di una definizione valida sempre e ovunque. Si deve tentare invece di accompagnare le trasformazioni di questo concetto insieme a quelle della cultura che di volta in volta lo elabora e si oppone a esso: dalla sua origine biblica – un'origine paradossale, perché nella Torah non è presente alcun'espressione traducibile con il termine idolatria – alla sua elaborazione da parte dei Padri della chiesa, fino al suo superamento con la nascita delle immagini cristiane.

In questo percorso Flusser ci accompagnerà da lontano, come osservando la nostra navigazione dalla costa. Si cercherà per quanto possibile di attenersi alle sue fonti, arricchendole quando la consistenza del ragionamento lo richieda. Le sporadiche e frammentarie riflessioni di Flusser sull'idolatria nel pensiero antico saranno raccolte e disposte lungo il nostro viaggio dall'Antico Testamento a Bisanzio, nel tentativo di restituire una teoria sistematica che Flusser non ha mai elaborato, ma nella convinzione che questi frammenti di pensiero non siano in

⁵ «That structure is not simply some psychological phobia about images, nor is it reducible to straightforward religious doctrines, laws, and prohibitions that a people might follow or violate. It is, rather, a social structure grounded in the experience of otherness and especially in the collective representation of others as idolaters. Accordingly, the first law of iconoclasm is that the idolater is always someone else». W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want*, cit., p. 19.

⁶ V. Flusser, «Judaismo como anti-paganismo», cit.; M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 236.

⁷ G. Agamben, *Homo sacer*, Einaudi, Torino 2005 (1995); R. Girard, *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 2004 (1982).

contraddizione con ciò che ne emergerà⁸. Ci si limiterà a una lettura delle fonti antiche, che si appoggerà di volta in volta sulle interpretazioni condivise dagli studiosi più autorevoli, senza la pretesa di uno studio originale, che richiederebbe il lavoro di una tesi di dottorato per ognuno dei seguenti capitoli. Si tenterà tuttavia di far emergere e di delineare alcuni concetti fondamentali che trovano la loro genesi nel pensiero antico dell'idolatria, ma che tornano ad essere centrali (e non solo in Flusser) nelle riflessioni sull'idolatria nell'epoca dei nuovi media: il problema dell'identità, quello della cattiva coscienza, il rapporto tra interno ed esterno, i concetti di segno, simulacro e simulazione. Con questo non si intende dimostrare un'influenza diretta delle fonti antiche sugli autori moderni, che è plausibile, ma non rilevante in questa sede. Si vuole piuttosto mostrare come una reale comprensione di questi problemi richieda un'analisi approfondita del concetto di idolatria.

⁸ Le più consistenti riflessioni di Flusser sull'idolatria inquadrare nell'ambito degli studi sui media saranno affrontate invece nella seconda parte.

1

Non ti farai immagine

1.1 Il comandamento

Nel 1965 Flusser dedica un articolo al secondo comandamento: *Não imaginarás*. Esordisce raccomandando la lettura del decalogo, come si trova in *Esodo* 20, *Deuteronomio* 5 e in una «forma curiosa» in *Esodo* 34. La prima difficoltà nel tentativo di avvicinarsi a una comprensione di questi passi consiste nel fatto che la nostra cultura è saturata dai riferimenti ai dieci comandamenti, tanto da renderci incapaci di prenderli sul serio. Se si legge il decalogo come una serie di «banali regole di comportamento»¹, il secondo comandamento ci appare come un passo fuori contesto: l'improvvisa irruzione di un principio estetico in un ambito etico, che sembrerebbe adattarsi meglio al programma della biennale d'arte.

Non ti farai scultura e alcuna immagine né di quello che è su in cielo, né di quello che è quaggiù sulla terra, né di quello che è in acqua, sotto terra².

La forzatura anacronistica di Flusser vuole mettere in guardia il lettore dal proiettare un modo di pensare moderno su un testo così lontano da noi. Si tratta di una raccomandazione ovvia e che vale per ogni testo, ma qui si ha a che fare con qualcosa di diverso. Il comandamento di non uccidere, per esempio, dev'essere certamente letto nel suo contesto – uccidere significava togliere la vita a un essere umano, a un uomo libero o a qualcuno appartenente alla propria comunità?³ – ma l'idea di omicidio, per quanto diversa dalla nostra, era preesistente al comandamento stesso. Non si può dire lo stesso per quanto riguarda l'idolo e lo si può capire dalla complessa formulazione del comandamento, il più lungo dei dieci. Questo passo non sta semplicemente vietando un'azione, ma sta difficoltosamente dando forma a dei concetti nuovi, riferendosi a una pratica che ancora non ha nome. E ciò che rende così

¹ V. Flusser, «*Não imaginarás*», cit., p. 209.

² Es 20, 4.

³ Cfr. W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want*, cit., p. 133; e W. Benjamin, «Per la critica della violenza», in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, p. 27.

complesso per noi oggi leggere il secondo comandamento è che qui non solo si trova il fondamento del concetto di idolatria, ma possono addirittura essere individuate le radici del processo che porterà alla nascita del moderno concetto di immagine.

A prima vista, secondo Flusser, la proibizione di farsi immagini sembra essere una regola di comportamento, un principio etico (non porsi al posto del Creatore); in un secondo momento ci appare come una norma estetica (evitare la somiglianza); infine ci si rivela come una teoria della conoscenza (la natura del segno influenza l'idea che si ha della cosa designata). Questi tre aspetti – quello etico, quello estetico e quello epistemologico – sono inseparabili e devono essere compresi l'uno attraverso l'altro, anche perché sarebbe anacronistico proiettare discipline filosofiche moderne in ambito biblico, e tuttavia ci permettono di comprendere il concetto di idolatria nella sua pluralità.

Anche Halbertal e Margalit individuano tre principali modelli di idolatria corrispondenti a tre concezioni del divino. Il *tradimento*, inteso come disobbedienza al patto di relazione esclusiva con JHWH, che prende i connotati di un adulterio; l'errore di *rappresentazione*, che consiste nell'attribuire un'immagine al Dio invisibile; la *superstizione*, errore metafisico vero e proprio che porta a sostituire o confondere Dio con il medium attraverso cui lo si cerca e quindi a farsene un'idea sbagliata⁴.

Se si tenta di riportare il divieto di farsi immagine al suo contesto si può superare la distinzione tra l'aspetto etico, quello estetico e quello conoscitivo, e così avvicinarsi a quel fondo comune in cui trova le radici il concetto di idolatria.

Io sono il Signore, tuo Dio, che ti ho fatto uscire dal paese d'Egitto, dalla condizione di schiavitù: non avrai altri dèi davanti a me. Non ti farai scultura e alcuna immagine né di quello che è su in cielo, né di quello che è quaggiù sulla

⁴ Nell'introduzione Halbertal e Margalit fanno riferimento a questa tripartizione presentando la struttura del libro, dove l'idolatria come errore occupa diversi capitoli, tra cui uno dedicato al rapporto tra mito e monoteismo. Si trova poi un capitolo che tratta del problema della credenza e dell'intenzione (*The Ethics of Belief*) e uno che legge la relazione con Dio come un rapporto di vassallaggio al sovrano (*Idolatry and Political Authority*). Nella conclusione si parla invece di quattro concezioni dell'idolatria: il *tradimento* (come adulterio e come infedeltà del vassallo), l'*errore* (tanto di rappresentazione quanto metafisico: attribuire a Dio caratteristiche che non gli sono proprie), la *trasgressione della gerarchia* (per cui a un elemento intermedio viene attribuita una funzione primaria), e il *culto straniero* (culto del Dio straniero e modalità estranea di rendere culto a Dio). A mio parere tuttavia le ultime due concezioni possono essere facilmente considerate come casi delle prime due, mentre è importante dare più spazio alla questione dell'immagine, come gli stessi Halbertal e Margalit dichiarano di voler fare in un primo momento.

terra, né di quello che è in acqua, sotto terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai, perché io, il Signore, tuo Dio, sono un Dio geloso che punisce la colpa dei padri sui figli, fino alla terza e quarta generazione, per quelli che mi odiano, ma che fa grazia a migliaia per quelli che mi amano e osservano i miei comandamenti⁵.

Le parole “scultura” e “immagine” traducono rispettivamente i termini ebraici *pesel* e *temunah*. Il primo, dalla radice *p-s-l* (scolpire, intagliare il legno), è stato tradotto dai Settanta con il greco *eidolon*; il secondo, dalla radice *mîyn* (forma, specie, porzione, tipo) è stato reso con *homoïoma*⁶. Sembra che il passo cerchi di riferirsi a tutto ciò che è prodotto da mano umana affinché abbia una figura e in questo senso è somiglianza (*homoïoma*) di qualcosa, tuttavia è importante notare che i termini usati qua non sono gli stessi usati per dire che l'uomo è fatto a immagine (*selem*) e somiglianza (*demut*) di Dio⁷. Nei termini cari ai *visual studies* l'ambito semantico del *pesel* e in misura minore della *temunah* sembra avvicinarsi a quello del vocabolo inglese *picture*, mentre *selem* e *demut* sembrano più vicini a *image*. In altre parole la proibizione sembra riguardare innanzitutto la *produzione* (*ou poiéseis seautō*: non ti produrrai).

Il divieto di farsi qualsiasi *scultura* e *figura* segue quello di rivolgersi ad altri dèi (*elohim*) e, cosa ancora più importante, è seguito dal divieto di prostrarsi davanti a loro e servirli. Per come è costruita la frase coloro davanti a cui non bisogna prostrarsi e che non bisogna servire sembrano «gli altri dèi» del versetto 3. La naturalezza con cui, dopo aver fatto riferimento a sculture e figure, si torna a parlare degli altri dèi sembra implicare un'intima connessione tra le immagini e gli altri *elohim*. Fondamentalmente il comandamento di non farsi immagini sarebbe una riformulazione del principio base del monoteismo: non avere altri dèi. La spiegazione presentata di seguito sembra confermarlo: «perché io, il Signore, tuo Dio, sono un Dio geloso».

⁵ Es 20, 3-6. Tutte le citazioni dalla bibbia sono tratte dall'edizione CEI 2008, tranne qui dove si usa l'edizione San Paolo 1987. La Bibbia CEI traduce *pesel* con *idolo*. Il termine scultura che si trova qui è più vicino non solo al testo ebraico e alla Vulgata (*sculptilis*), ma anche alla traduzione che usa Flusser in portoghese: «Não debes fazer esculturas, ou quaisquer imagens...».

Cfr. anche Lv 26, 1: «Non vi farete idoli [*elilim*], né vi erigerete immagini scolpite [*pesel*] o stele [*masebah*], né permetterete che nel vostro paese vi sia pietra ornata di figure, per prostrarvi davanti ad essa; poiché io sono il Signore [JHWH] vostro Dio».

⁶ D. Barbu, *Idole, idolâtre, idolâtrie*, cit., pp. 38-39.

⁷ Gn 1, 26.

1.2 Il Dio geloso

Il termine ebraico per gelosia (*kin'ah*) significa anche “ira incontrollabile”, “invidia” e “zelo”, nel senso di una forma estrema di dedizione⁸. Secondo i due studiosi di Gerusalemme è soprattutto in quest’ultimo senso che dev’essere inteso il termine: Dio si dedica interamente al suo popolo e richiede un’uguale dedizione. La gelosia di Dio è spiegata come elemento chiave di una grande metafora matrimoniale che permeerebbe l’intero Antico Testamento. La trasgressione del comandamento di non farsi immagini comporterebbe un *tradimento* del rapporto esclusivo con Dio: significherebbe avere altri dèi davanti a Lui. Quella che comincia a delinearsi qui come idolatria sarebbe un «peccato modello» attraverso il quale spiegare il male contenuto in tutte le altre azioni⁹. Secondo P. C. Bori¹⁰ l’idolatria equivarrebbe addirittura al peccato originale: mangiare dall’albero della conoscenza, come costruire il vitello d’oro o la torre di Babele, sono tradimenti di Dio non solo perché comportano una disobbedienza ai suoi ordini, ma perché sono tentativi di fare a meno di Lui¹¹. Come descrivere l’idolatria, se si tratta davvero del peccato in opposizione al quale si definisce il monoteismo stesso, e a partire da cui tutti gli altri peccati possono essere spiegati? Secondo Halbertal e Margalit gli autori della Torah sono costretti a ricorrere a una metafora fondativa (*root metaphor*). L’idolatria è chiarita attraverso l’analisi con un atto interpersonale la cui indesiderabilità era data per garantita¹²: l’adulterio.

Il popolo d’Israele è spesso evocato al femminile dai Profeti proprio per sottolineare il suo ruolo di sposa di Dio. A questo proposito la presentazione di Dio come colui che ha fatto uscire Israele dalla terra d’Egitto e dalla condizione di schiavitù¹³ è interpretabile come una dichiarazione d’appartenenza (*bill of*

⁸ M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 31.

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ P.C. Bori, *Il vitello d’oro*, cit., p. 9.

¹¹ Anche Tertulliano considererà l’idolatria qualcosa come un peccato modello, radice di ogni altro errore, «il principale crimine del genere umano», (*L’idolatria* 1, 1-2): cfr. *infra*, I 4.

¹² M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 11.

¹³ Es 20, 2; Dt 4, 20; Dt 5, 6.

ownership) che precede la richiesta di fedeltà assoluta¹⁴. L'esclusività del rapporto e la metafora dell'adulterio sono particolarmente chiare in *Esodo* 34, citato da Flusser per la sua «forma curiosa».

Osserva dunque ciò che io oggi ti comando. Ecco io scaccerò davanti a te l'Amorreo, il Cananeo, l'Hittita, il Perizzita, l'Eveo e il Gebuseo. Guardati bene dal far alleanza con gli abitanti del paese nel quale stai per entrare, perché ciò non diventi una trappola in mezzo a te. Anzi distruggerete i loro altari, spezzerete le loro stele e taglierete i loro pali sacri. Tu non devi prostrarti ad altro Dio, perché il Signore si chiama Geloso: egli è un Dio geloso¹⁵.

Da questo passo emerge chiaramente come «gli altri dèi» siano gli dèi degli altri: l'idolatria è il *culto straniero*¹⁶. La proibizione delle immagini – e di ogni simbolo sacro non prescritto da Dio – è legata all'esclusività del rapporto tra il popolo d'Israele e JHWH. Ma perché l'alleanza con altri popoli può risultare una trappola? Perché distruggere i loro altari, le loro stele e i loro pali sacri, invece di limitarsi a ignorarli? Il passo continua così:

Non contrarre alleanza con l'abitante del paese: altrimenti, quando si prostituiscono ai loro dèi e sacrificano ai loro dèi, ti chiamerà e mangerai del suo sacrificio. Non prenderai delle sue figlie per i tuoi figli: altrimenti quando esse si prostitueranno ai loro dèi, faranno prostituire i tuoi figli ai loro dèi. Non ti farai un dio di metallo fuso¹⁷.

Il termine ebraico *zanu*, tradotto qui con prostituirsi, indica esplicitamente l'intrattenere peccaminose relazioni sessuali¹⁸ e mette così in gioco due questioni centrali per il problema dell'idolatria: la contaminazione (il contatto con cose impure rende impuri) e la seduzione (gli idoli sono attraenti). Questo passo pone per la prima volta il problema dell'emulazione: la prossimità a certi atti porta a ripeterli.

¹⁴ «Voi invece, il Signore vi ha presi, vi ha fatti uscire dal crogiuolo di ferro, dall'Egitto, perché foste un popolo che gli appartenesse, come oggi difatti siete» (Dt 4, 20).

¹⁵ Es 34, 11-14.

¹⁶ Il termine *avodah zarah* è di tradizione rabbinica e non è presente nella bibbia, ma l'accento sulla dimensione estranea del culto delle immagini è già evidente.

¹⁷ Es 34, 15-17.

¹⁸ M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 12.

1.3 L'idolatria come tradimento

Nei Profeti la metafora dell'adulterio è ripresa e ampliata. In *Osea* il popolo d'Israele è rappresentato come una sposa infedele che insegue gli amanti che le offrono più doni materiali (pane, acqua, lana, lino, olio e bevande): «Inseguirà i suoi amanti, ma non li raggiungerà, li cercherà senza trovarli. Allora dirà: “Ritournerò al mio marito di prima perché ero più felice di ora”»¹⁹. Il peccato di idolatria è letto come una forma di prostituzione, per cui l'idolatra si rivolge al dio che gli offre di più. *Ezechiele* riprende la metafora ricostruendo l'intera storia della relazione matrimoniale: Gerusalemme era nata sporca, nuda e impura. Un giorno Dio la vide e giurò alleanza con lei: la lavò, la unse, la vestì e la coprì di gioielli, al punto che la sua bellezza la rese famosa tra le genti.

Tu però, infatuata per la tua bellezza e approfittando della tua fama, ti sei prostituita concedendo i tuoi favori ad ogni passante. [...] Ad ogni prostituta si dà un compenso, ma tu hai dato il compenso a tutti i tuoi amanti e hai distribuito loro doni perché da ogni parte venissero da te per le tue prostituzioni. Tu hai fatto il contrario delle altre donne, quando ti prostituivi: nessuno è corso dietro a te, mentre tu hai distribuito doni e non ne hai ricevuti, tanto eri perversa²⁰.

L'idolatra è persino peggiore di chi si prostituisce. Non svende solo il suo corpo, ma usa i doni che gli sono stati offerti per comprare il proprio successo. La mentalità dell'idolatra è quella del dare per avere, della retribuzione, dimentico del valore del dono. E tuttavia, dopo aver tanto offerto agli altri dèi, non ottiene niente in cambio. Perché non esistono, perché sono deboli e inefficienti o perché non gli sono fedeli come lo è solo JHWH? Halbertal e Margalit non escludono l'ipotesi conosciuta come *monolatria*²¹, secondo cui in uno stadio primitivo, di cui si trovano ancora tracce nella Bibbia, gli ebrei non avrebbero escluso l'esistenza di altri dèi: ciò che li opponeva al paganesimo era l'elezione esclusiva di JHWH e il divieto di rivolgersi a qualsiasi altro dio. In questo senso il principio anti-idolatrco sarebbe precedente alla nascita del monoteismo vero e proprio e ne costituirebbe il fondamento. Secondo

¹⁹ Os 2, 9.

²⁰ Ez 16, 15; 33-34.

²¹ Cfr. M. Smith, «The common Theology of the Ancient Near East», *Journal of Biblical Literature*, 71, 1952, pp. 135-147.

un'altra ipotesi, invece, i riferimenti agli altri dèi potrebbero semplicemente essere parte della metafora e servire a descrivere l'atteggiamento degli idolatri e il loro tradimento di Dio.

Al di là della questione strettamente teologica, ciò che ci interessa di questi passi, per quanto riguarda il problema dell'idolatria, è il comportamento dell'idolatra e la mentalità che lo sostiene. Per descriverlo Flusser usa, non a caso, la metafora della prostituzione. Come in *Ezechiele*, a prostituirsi non sono gli idolatri, ma gli idoli:

Appaiono così, semplicemente, a portata di mano, prostituiti e pronti a essere appresi e compresi da me. Sono qualcosa di compatto, pieno di sé, qualcosa di iscrivibile e manipolabile. Permettono che sia io a governarli e questo mi provoca disgusto. La prostituzione dei modelli, la richiesta degli idoli di essere utilizzati: è questo il paganesimo. L'adorazione di Ishtar è, di fatto, una manipolazione di Ishtar da parte mia, è magia. La magia è costruzione di modelli che sono presi per reali e poi utilizzati per la manipolazione di questa supposta realtà. L'idolatria è questa e perciò è disgustosa²².

Noi dipendiamo da Dio – è Lui che ci ha lavati e vestiti – mentre gli idoli dipendono da noi. La radice del peccato di idolatria è l'illusione di poter manipolare il mondo come fosse a nostra disposizione e pensare di poter fare a meno dell'assolutamente altro. Per questo il peccato originale e la costruzione della torre di Babele possono essere visti come forme di idolatria²³: si considera ciò che si è prodotto con le proprie sole forze come *sufficiente*.

Insieme alla metafora matrimoniale è presente nei testi sacri anche una metafora politica, per cui secondo Halbertal e Margalit l'alleanza stabilita con Dio è modellata sui patti tra i re e i loro vassalli. All'adulterio si accosta il tradimento politico: la ribellione. Questa può essere esplicita, laddove si disobbedisca esplicitamente a un ordine divino, o implicita, quando si pensa di non aver bisogno dell'aiuto divino. Nel racconto della campagna di Gedeone a ovest del Giordano, per esempio, in un primo momento Dio non gli permette di vincere proprio perché il suo esercito è troppo forte: «Il Signore disse a Gedeone: “La gente che è con te è troppo numerosa, perché

²² V. Flusser, «Não imaginarás», cit., p. 212, trad. mia.

²³ Il Midrash *Genesi Rabbah* (38, 8) interpreta così il passo sulla torre di Babele, Gn 11, 4: «“E ci faremo un nome”. Insegnò R. Ishmael: nome significa idolatria».

io metta Madian nelle sue mani; Israele potrebbe vantarsi dinanzi a me e dire: ‘La mia mano mi ha salvato’»²⁴.

Il rapporto tra Israele e Dio come di un suddito verso il suo monarca («il Signore vi ha presi [...] perché foste un popolo che gli appartenesse»), nel cui contesto dev’essere letto il secondo comandamento, risulta ancora più evidente se si fa riferimento al paradosso della sovranità di cui tratta Giorgio Agamben in *Homo Sacer*, il quale fonda la sua riflessione sulle nozioni di eccezione, decisione e sovranità elaborati da Carl Schmitt, che a sua volta scrive: «tutti i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello stato sono concetti teologici secolarizzati»²⁵. Uno dei maggiori problemi della ricostruzione di Halbertal e Margalit sta proprio nel considerare il rapporto con Dio modellato sulla base dei patti con il sovrano, senza prendere in considerazione quanto il monoteismo biblico abbia influenzato a sua volta il concetto di sovranità della tradizione occidentale.

«Il sovrano è, nello stesso tempo, fuori e dentro l’ordinamento giuridico»²⁶: è in questo senso che Dio, l’assolutamente altro, stabilisce una norma fondata sull’esclusione degli altri – gli idolatri. Dio ordina di costruire un altare di legno d’acacia, rivestito d’oro (*Esodo* 30) e allo stesso tempo di distruggere gli altri altari (*Esodo* 34).

Rispetto alle culture pagane che sono capaci di trovare il divino ovunque, l’ebraismo sembra caratterizzato da una riduzione del sacro all’eccezionalità, ma – diversamente da come avverrà con il cristianesimo – questa riduzione è finalizzata ad attribuire al poco che resta di sacro un carattere di autenticità che ne aumenta la gloria e lo rende fondativo. Si tratta di un movimento simile a quello del dubbio cartesiano, la cui funzione è quella di individuare l’unica verità indubitabile, che permetta a sua volta di estirpare ogni dubbio e ogni errore – così come i Profeti intendono estirpare ogni idolo. Perciò Agamben può parlare di un’ambivalenza del sacro valida anche per il mondo ebraico e non solo per quello latino arcaico, dove *homo sacer* era colui che il popolo aveva giudicato per un delitto: chi era considerato

²⁴ Gdc 7, 2.

²⁵ C. Schmitt, «Teologia politica», in *Le categorie del ‘politico’*, Il Mulino, Bologna 2014 (1932), p. 61.

²⁶ G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 19.

sacro non poteva essere *sacrificato*, perché già apparteneva agli dèi, ma poteva essere ucciso da chiunque senza che ciò fosse considerato omicidio.

Accanto a tabù che corrispondono esattamente a regole di santità e che proteggono l'inviolabilità degli idoli, dei santuari, dei preti, dei capi e, in generale, delle persone e delle cose che appartengono agli dèi e al loro culto, troviamo un'altra specie di tabù che, in ambito semitico, ha il suo parallelo nelle regole di impurità²⁷.

Gli idoli, come tutte le cose impure, non vanno avvicinati perché possono contaminarci, mentre noi non dobbiamo avvicinarci troppo a ciò che è sacro perché possiamo contaminarlo («Non pronuncerai invano il nome del Signore, tuo Dio, perché il Signore non lascerà impunito chi pronuncia il suo nome invano», *Esodo* 20, 7)²⁸. Perciò si può parlare anche per alcuni aspetti della tradizione ebraica di un'*ambiguità del sacro*, «che esclude includendo»²⁹ e ha sempre bisogno di fronteggiare il sacrilego.

1.4 L'invisibilità

A questo punto la questione che Flusser aveva ironicamente definito estetica, quella della rappresentabilità di Dio, acquisisce un senso nuovo. «Il Dio di questo monoteismo è inimmaginabile e lo è in un duplice senso: non può essere immaginato, e non deve essere immaginato»³⁰. Secondo Halbertal e Margalit la rappresentazione visiva di Dio non è sbagliata, ma inappropriata. Si tratta cioè di un problema politico, quello dell'autorità e della sua esposizione, e non di un problema metafisico, quello della sua eventuale invisibilità. Il potere avrebbe due modi di manifestare la propria autorità: il primo attraverso la distribuzione capillare di immagini del sovrano, come avveniva per esempio nella Roma imperiale³¹; il

²⁷ R. Smith, *Lectures on the religion of the Semites* (1889), citato in G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 84.

²⁸ «*Sacer* designe celui ou ce qui ne peut etre touché sans etre souillé, ou sans souiller». *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, in G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 88.

²⁹ G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 85.

³⁰ V. Flusser, «*Não imaginarás*», cit., p. 210.

³¹ P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, cit.

secondo negandone qualsiasi raffigurazione e tentando di ridurne al minimo la visibilità, come accadeva con i re di Persia della dinastia sasanide, che parlavano ai sudditi nascosti da uno velo³². Se una rappresentazione visiva di Dio è assolutamente proibita, è pensabile una sua parziale descrizione verbale, perché presenta un minore «*degree of exposure*» e per la stessa ragione è impossibile pensare di vederlo, ma se ne può ascoltare la voce³³.

In *Deuteronomio* 4 si trova un'ulteriore ripresa del secondo comandamento incentrata questa volta sul problema della visibilità. In primo luogo Mosè, rivolgendosi al popolo, ribadisce di non aggiungere e non togliere nulla ai comandamenti del Signore. Poi elenca ciò che essi stessi *hanno visto*: «I vostri occhi videro ciò che il Signore ha fatto a Baal-Peor»³⁴; «Ma guardati e guardati bene dal dimenticare le cose che i tuoi occhi hanno viste»³⁵. In seguito ciò che *non hanno visto*: «Il Signore vi parlò dal fuoco; voi udivate il suono delle parole ma non vedevate alcuna figura; vi era soltanto una voce»³⁶. E infine il comandamento:

Poiché dunque non vedeste alcuna figura, quando il Signore vi parlò sull'Oreb dal fuoco, state bene in guardia per la vostra vita, perché non vi corrompiate e non vi facciate l'immagine scolpita di qualche idolo, la figura di maschio o femmina, la figura di qualunque animale, la figura di un uccello che vola nei cieli, la figura di una bestia che striscia sul suolo, la figura di un pesce che vive nelle acque sotto la terra; perché, alzando gli occhi al cielo e vedendo il sole, la luna, le stelle, tutto l'esercito del cielo, tu non sia trascinato a prostrarti davanti a quelle cose e a servirle; cose che il Signore tuo Dio ha abbandonato in sorte a tutti i popoli che sono sotto tutti i cieli³⁷.

Le figure celesti sono lasciate agli *altri*, ma Dio non vuole che il suo popolo commetta un errore, e così si premura di manifestarsi solo attraverso la voce, senza nessuno veda alcuna figura. Halbertal e Margalit sono convinti che la concezione biblica di Dio sia fondamentalmente antropomorfica³⁸ e che neanche la tradizione

³² G. Windengren, «The Sacral Kingship in Iran», in *The Sacral Kingship*, Brill, Leiden 1959, p. 247.

³³ M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 52-53.

³⁴ Dt 4, 3.

³⁵ Dt 4, 9.

³⁶ Dt 4, 12.

³⁷ Dt 4, 15-19.

³⁸ Secondo l'ipotesi documentale esistono quattro principali fonti della Torah: due più antiche, Jahvista ed Elohist, una Deuteronomica e una più recente, la Sacerdotale, influenzata dalle prime due. Halbertal e Margalit sembrano condividere l'ipotesi e, appoggiandosi alle tesi di Moshe

rabbinica creda in un Dio senza immagine. Solo a partire da Maimonide si sarebbe affermata l'idea secondo cui Dio possiede una forma spirituale (*selem*: ciò grazie a cui qualcosa diventa ciò che è), in base alla quale viene creato l'uomo, ma non una configurazione (*to 'ar*) che possa essere riprodotta³⁹.

Halbertal e Margalit fondano la loro convinzione principalmente sulla lettura della teofania di Dio a Mosè sulla montagna. Alla richiesta di quest'ultimo di mostrargli la sua gloria, il Signore risponde che proclamerà il proprio nome davanti a lui, e aggiunge:

“Ma tu non potrai vedere il mio volto, perché nessun uomo può vedermi e restare vivo”. Aggiunse il Signore: “Ecco un luogo vicino a me. Tu starai sopra la rupe: quando passerà la mia Gloria, io ti porrò nella cavità della rupe e ti coprirò con la mano finché sarò passato. Poi toglierò la mano e vedrai le mie spalle, ma il mio volto non lo si può vedere”⁴⁰.

Da questo passo sembra che Dio possa manifestarsi in un corpo antropomorfo, con tanto di mani e spalle e che semplicemente non sia consentito a Mosè vedere il suo volto.

Secondo Gerhard von Rad, al contrario, «è evidente che la condanna delle immagini presuppone una salda fede nella spiritualità di Jahvé, intesa [...] come una realtà che sovrasta il potere conoscitivo umano»⁴¹. Tutti i riferimenti a elementi corporei sarebbero tentativi di comunicare la gloria divina per analogia. Tanto l'impossibilità di vedere Dio quanto il divieto di farsi qualsiasi immagine sono fondati, sempre secondo von Rad, sulla fede nella creazione. Dio stesso non può essere visto perché qualsiasi gloria visibile, persino il cielo e il sole stesso, sono sue creature.

Levate in alto i vostri occhi e guardate: chi ha creato quegli astri? [...] Non lo sai forse? Non lo hai udito? Dio eterno è il Signore, creatore di tutta la terra. Egli non si affatica né si stanca, la sua intelligenza è inscrutabile⁴².

Weinfeld, ritengono la fonte Jahvista quella contenente concezioni più chiaramente antropomorfiche, mentre quella Deuteronomica presenterebbe un'idea più astratta di Dio.

³⁹ Maimonide, *Guida ai perplessi*, 1:1, Utet, Torino 2005.

⁴⁰ Es 33, 20-23

⁴¹ G. von Rad, «Il divieto delle immagini nell'Antico Testamento», in *eikon*, G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, cit., pp. 139-146.

⁴² Is 40, 26; 28.

Se neanche gli astri possono essergli paragonati, tanto meno potrà esserlo l'immagine di un corpo, per quanto maestoso: «Tutte le nazioni sono come un nulla davanti a lui, come niente e vanità sono da lui ritenute. A chi potreste paragonare Dio e quale immagine mettergli a confronto?»⁴³. L'uomo non può farsi alcuna immagine perché riproducendo una qualsiasi figura si sostituisce al Creatore: «Maledetto l'uomo che fa un'immagine scolpita o di metallo fuso, abominio per il Signore, lavoro di mano d'artefice, e la pone in luogo occulto!»⁴⁴. L'immagine è un abominio per il fatto stesso di essere prodotta da mano umana, opera di artigiano, frutto di una tecnica che si vuole autosufficiente.

1.5 La verità e il peccato

Il divieto di farsi immagini, letto dal punto di vista del problema della rappresentazione, riporta alla stessa questione raggiunta seguendo la metafora etica dell'adulterio: la finitezza umana e la pretesa di volerla superare con le proprie forze. Questo stesso problema – il *peccato modello* – si declina secondo Flusser anche in chiave conoscitiva. Per comprendere la concezione ebraica e poi cristiana della verità la nozione di idolatria ha un ruolo fondamentale. Il concetto greco di *aletheia*, e in misura minore quello latino di *veritas*, richiedono una ricerca e una scoperta, che in alcuni casi può avere i tratti di una conquista⁴⁵. Si potrebbe pensare alla verità greca come a un'intenzione di chi conosce in direzione di ciò che è conosciuto. Al contrario *emet*, la verità ebraica, è esprimibile in una relazione che si apre da ciò che è conosciuto (la realtà) in direzione di chi conosce. «*Emet* è la rivelazione della realtà» e «l'attività conoscitiva dell'uomo si riduce alla chiarificazione e alla spiegazione della realtà rivelata»⁴⁶. Per rimanere aperti alla verità bisogna restare fedeli alla rivelazione, dove fedeltà (*emunah*) è insieme fiducia e lealtà. Perciò il contrario della verità secondo il pensiero ebraico non è l'errore, ma il peccato. Ogni

⁴³ Is 40, 17-18.

⁴⁴ Dt 27, 15.

⁴⁵ V. Flusser, «Judaísmo como fonte do ocidente», cit., p. 92.

⁴⁶ *Ibid.*

tentativo di conoscere che non si apra al rivelarsi della realtà è allo stesso tempo fallimentare e colpevole. «Creare è una prerogativa del trascendente (“non avrai altri dèi), e imitare è peccato (“non ti farai immagine”))»⁴⁷.

Alcuni tra i frutti moderni di questo modo di pensare sono la fenomenologia e l'esistenzialismo: la prima in quanto «sottomissione paziente alla cosa che si rivela», il secondo in quanto «fedeltà alla stessa autenticità che si rivela nella coscienza»⁴⁸. L'idolatria è adorazione di immagini e le immagini sono false perché non sono rivelate, ma sono dei modelli che noi stessi ci costruiamo.

Il paganesimo è la credenza che i modelli rappresentino la realtà. L'idolatria è la spiegazione della realtà attraverso dei modelli. I modelli sono i “falsi dèi” contro cui si dirige l'ira e la nausea dei profeti. I dieci comandamenti definiscono la costruzione di modelli come peccato⁴⁹.

Il successo dell'idolatria è perfettamente comprensibile: i modelli rendono la realtà immaginabile e permettono di comprenderla con semplicità. Se vedo il mondo secondo Ishtar, modello di fertilità, tutto mi apparirà in base a questo criterio, ma tutto il resto mi sfuggerà. «Gli idoli, i modelli, sono orribili perché coprono la visione della realtà e impediscono che questa agisca su di noi»⁵⁰.

E tuttavia è davvero possibile fare a meno dei modelli? Esiste qualcosa come un modello rivelato?

⁴⁷ Ivi, p. 95.

⁴⁸ Ivi, p. 95-96.

⁴⁹ V. Flusser, «Não imaginarás», cit., p. 210-211.

⁵⁰ Ivi, p. 212.

Cosa mai intendiamo con il termine *eidolon*?

2.1 La nascita di un concetto: la traduzione dei LXX

Se da un certo punto di vista si può riconoscere che il concetto di idolatria ha origine nel divieto biblico di farsi immagini, non si può tuttavia trascurare che le prime occorrenze di questo termine sono di molto posteriori. La più antica sembra essere contenuta negli Oracoli Sibillini (III 38), un insieme di libri in greco redatti dalla comunità giudaico-ellenistica di Alessandria, e il passo in questione dovrebbe essere databile intorno alla fine del I secolo a.C.¹. È nelle lettere di Paolo che si trova però, per la prima volta, un uso prolifico e consapevole dei termini *eidololatria* e *eidololatries*². Nessuno di questi ha un corrispondente ebraico nell'Antico Testamento, considerando che le espressioni *avodah zarah* (culto straniero) e *avodah elilim* (culto di vanità) – di cui *eidololatria* sembra essere un calco – sono di tradizione rabbinica, non più antiche del III secolo a.C. Ancora più rilevante è che lo stesso termine *eidolon*, introdotto con la traduzione greca dei Settanta (III secolo a.C.), non ha un corrispondente preciso in ebraico. Ben più che una semplice traduzione, nell'ambiente giudaico di Alessandria si trova l'origine di un concetto unitario di *idolo*, che sarà poi ripreso anche dalla tradizione cristiana. *Eidolon* traduce infatti sette diversi termini ebraici nel Pentateuco e fino a quindici se si considera il resto dell'Antico Testamento, raccogliendo in un solo concetto uno spettro semantico molto ampio³.

In primo luogo *eidolon* rende una serie di vocaboli che designano la rappresentazione degli dèi: *pesel*, il termine usato nel comandamento, indica un oggetto di legno scolpito⁴; *selem*, immagine, normalmente ha un'accezione positiva ed è riservato all'immagine di Dio nell'uomo, ma è usato in senso negativo in un

¹ J.J. Collins, *Sibylline Oracles*, in J.H. Charlesworth (a cura di), *The Old Testament Pseudepigrapha*, vol. 1, Hendrickson, London 1983, pp. 359-361.

² D. Barbu, *Idole, idolâtre, idolâtrie*, cit., p. 33.

³ Ivi, p. 40.

⁴ «Non ti farai idolo [*pesel*], né immagine alcuna», Es 20, 4.

paio di occasioni⁵, nelle quali è tradotto *eidolon*; i *Terafim* sono oggetti di culto, statuine, non si sa quanto grandi, delle divinità dei popoli nomadi mediorientali⁶; a questi si aggiungono, con un significato simile, i termini '*asab, pasil e hamman*⁷. *Gilulim*, sempre al plurale, appartiene al campo semantico del letame e dell'immondizia ed è uno dei termini più usati, con ben 48 occorrenze⁸. *Elilim*, anch'esso sempre al plurale, non significa le immagini, ma indica il carattere inutile e vano degli dèi pagani⁹, e in modo simile *hevel* significa qualcosa di inconsistente e assurdo¹⁰. Infine *eidolon* può tradurre i termini ebraici con cui ci si riferisce agli dèi stessi: '*elohim*¹¹, '*el*¹², *ba'al*¹³, *bama*¹⁴. Riunendo insieme termini che si riferiscono alle immagini, con altri che significano gli dèi stessi e infine altri ancora che apportano le connotazioni di impurezza e inconsistenza, la traduzione dei Settanta ha effettivamente dato vita a un concetto nuovo: incomprensibile per i greci pagani e fino a quel momento non pienamente esprimibile per gli ebrei. La complessità del termine *eidolon* non può essere resa nemmeno con la parola che gli corrisponde in italiano e nelle altre lingue moderne: «L'idolo è infatti l'oggetto di un falso culto; *eidolon* è invece la parvenza inconsistente che la stoltezza di certi uomini ha preteso di sostituire al vero Dio»¹⁵. Perché i Settanta hanno deciso di ricorrere a questo termine? Cosa suonava all'orecchio di un parlante greco, ascoltando il termine *eidolon*?

2.2 Platone e l'*eidolopoiesis*

⁵ «Cacerete dinanzi a voi tutti gli abitanti del paese, distruggerete tutte le loro immagini, distruggerete tutte le loro statue di metallo fuso e distruggerete tutte le loro alture», Nm 33, 52.

⁶ «Làbano era andato a tosare il gregge e Rachele rubò gli idoli che appartenevano al padre», Gn 31, 19. Forse i Terafim sono identificabili con gli stessi dèi, dal momento che Làbano chiede: «perché mi hai rubato i miei dei?», Gn 31, 30.

⁷ 1 Sam 31, 9; 2 Cr 33, 22; 2 Cr 14, 5.

⁸ «Devasterò le vostre alture di culto, distruggerò i vostri altari per l'incenso, butterò i vostri cadaveri sui cadaveri dei vostri idoli e io vi avrò in abominio» Lv 26, 30.

⁹ «Non rivolgetevi agli idoli, e non fatevi divinità di metallo fuso», Lv 19, 4.

¹⁰ «Mi resero geloso con ciò che non è Dio, mi irritarono con i loro idoli vani; io li renderò gelosi con uno che non è popolo, li irriterò con una nazione stolta», Dt 32, 21.

¹¹ «Esse invitarono il popolo ai sacrifici offerti ai loro dei; il popolo mangiò e si prostrò davanti ai loro dei», Nm 25, 2.

¹² Is 57, 5.

¹³ 2 Cr 17, 3.

¹⁴ Ez 16, 16.

¹⁵ F. Büchsel, «eidolon», in G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, cit., p. 131.

Eidolon, dalla radice «(F)eid-» (a cui è legato anche il latino *video*), è parente di *eidos* (forma/figura) e rimanda all'ambito della visibilità. Può indicare tanto un'immagine naturale, come il riflesso su uno stagno, quanto un'immagine artificiale, come un disegno. Nell'*Odissea* il termine ricorre proprio nella sua accezione più illusoria: Atena «compose un lieve fantasma [*eidolon*], che sembrava in tutto Iftima»¹⁶. Per chiarire alcune delle diverse polarità presenti nel concetto di *eidolon*, che lo rendono così complesso e pregnante, bisogna tuttavia rivolgersi a Platone. Non solo perché nella sua opera si trovano ben sessanta occorrenze del termine e perché, almeno nella *Repubblica* e nel *Sofista*, il filosofo gli dedica un'importante riflessione teorica¹⁷, ma anche perché è importante cercare di cogliere le affinità e le divergenze tra la diffidenza platonica nei confronti delle immagini e la lotta contro l'idolatria di tradizione ebraica e cristiana.

Il primo punto da notare è che la diffidenza platonica non è rivolta contro le immagini e a favore di altri sensi, come sembra accadere nella cultura ebraica che privilegia l'ascolto a scapito della visione: è una diffidenza verso la sensibilità in generale e le sue possibilità conoscitive.

Perché la vista è il più acuto dei sensi permessi al nostro corpo; essa però non vede il pensiero. Quali straordinari amori ci procurerebbe se il pensiero potesse assicurarti una qualche mai chiara immagine di sé da contemplare! Né può vedere le altre essenze che son degne d'amore¹⁸.

Il termine *eidolon* in Platone non è limitato alla visibilità, ma sembra abbracciare – almeno per analogia – l'intero ambito della rappresentazione, al punto che la stessa

¹⁶ Omero, *Odissea* IV 796, trad. di I. Pindemonte.

¹⁷ Bisogna tuttavia guardarsi dall'attribuire a Platone un pensiero sistematico che offra risposte univoche. Il fatto che egli abbia scelto il dialogo come forma di articolazione del proprio pensiero non è un vezzo stilistico. Ogni conquista teorica è costantemente messa alla prova e radicalmente rielaborata nei diversi dialoghi, che per questo devono essere letti insieme, senza considerare le parole di un personaggio come una formulazione definitiva. Cfr. M. Vegetti, *Un paradigma in cielo*, Carocci, Roma 2016; H. Jonas, *Major Systems of Philosophy*, in *Kritische Gesamtausgabe der Werke von Hans Jonas. Philosophische Hauptwerke*, Band II/2: Ontologische und wissenschaftliche Revolution, Rombach, Freiburg-Berlin-Wien 2012, dove tra le altre cose si segnala l'importanza del prefisso “dia-” (attraverso) nell'opera di Platone, che si ritrova in termini come dialogo, dialettica, dianoia, tipico di un pensiero che va attraversato e riattraversato in molteplici direzioni; P. Del Soldà, *Il demone della politica*, Apogeo Education, Milano 2007.

¹⁸ Platone, *Fedro*, Laterza, Roma-Bari 2016, 250d.

scrittura è descritta nel Fedro come *immagine* del discorso¹⁹. In questo senso può essere considerato un produttore d'immagini chiunque ricorra alla *mimesis*: il pittore, l'attore, il poeta e persino il sofista.

È proprio nel tentativo di definire la natura di quest'ultimo che, nel dialogo omonimo, si arriva ad affrontare esplicitamente il problema della produzione d'immagini (*eidolopoiesis*). Ciò che sorprende nei sofisti è la loro capacità di ribattere e contraddire chiunque su qualsiasi tema, quando è evidente che non possono avere competenza su ogni arte e ogni sapere. Una prima ipotesi che emerge dal dialogo tra lo straniero di Elea e Teeteto è che il sofista non conosca davvero tutto ciò di cui parla e che tuttavia *appaia* competente su tutto, altrimenti non avrebbe successo. Ciò avviene perché la sua unica vera capacità è quella di *simulare* le competenze altrui e in questo senso produce degli *eidola*. A questo punto lo straniero si propone di indagare la natura del sofista attraverso «un esempio più chiaro»²⁰ e lo fa con una sorta di indovinello: chi altri afferma di saper produrre tutte le cose con una sola tecnica e per di più vende i suoi prodotti a poco prezzo? L'imitatore (*mimetes*). In modo simile, nella Repubblica, si descrive l'operare del pittore: colui che appare capace di produrre tutto ciò che i vari artigiani sanno fare, ognuno nel suo campo. E questo vale per qualsiasi produttore di immagini: «Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato. Rapidamente farai il sole e gli astri celesti, rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e tutti gli oggetti che si dicevano or ora»²¹. Con questa descrizione provocatoria risulta ovvio per i dialoganti, tanto della Repubblica quanto del Sofista, che produrre tutte le cose e produrre *immagini* di tutte le cose non è lo stesso. Bisogna ammettere che anche il pittore, disegnandoli, fa dei letti: tuttavia si tratta di «oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà»²².

La sfera della tecnica produttiva (*poietike*) viene articolata nel Sofista in quattro generi: le cose reali prodotte da un artigiano divino, ossia la natura; le immagini prodotte da un'operazione divina (*daimonia mechane*), come sogni, ombre, riflessi;

¹⁹ Platone, *Fedro*, 276a.

²⁰ Platone, *Sofista*, BUR, Milano 2007, 233d.

²¹ Platone, *Repubblica*, X, 596d-e.

²² *Ibid.*

le cose reali prodotte dall'uomo, come una casa; le immagini prodotte dall'uomo, ad esempio il dipinto di una casa, che è «come un sogno per uomini che sono svegli»²³.

In modo simile nella Repubblica si distinguono tre specie di letti. «Uno è quello che è nella natura: potremmo dirlo, credo, creato dal dio. [...] Uno poi è quello costruito dal falegname. [...] E uno quello foggiato dal pittore»²⁴. Solo il dio è davvero creatore del letto, perché dà forma a «ciò che è» letto. Il falegname costruisce un oggetto particolare che non ha la stessa consistenza ontologica del letto divino a cui somiglia, perché si allontana di un grado rispetto alla verità dell'idea: può, per esempio, essere migliorato, il che dimostra la sua costitutiva imperfezione. «È, rispetto alla verità, qualcosa di vago»²⁵. Il pittore, che a sua volta non si rivolge all'idea di letto, ma all'oggetto concreto prodotto dal falegname, finisce per essere un imitatore di secondo grado, «artefice della terza generazione di cose a partire dalla natura»²⁶. Flusser commenta questo famoso passo in «Ein neuer Platonismus?»: ogni volta che si informa la materia si deforma l'idea, dal momento che nessun fenomeno corrisponderà perfettamente al proprio *eidos* («un triangolo disegnato sulla sabbia ha una somma degli angoli interni che non è esattamente di 180° e perciò non è un “vero” triangolo»²⁷).

2.3 *Eikon e phantasma*

Tornando al Sofista, il dialogo prosegue con l'applicazione del metodo dicotomico alla produzione d'immagini, ambito che si concorda essere troppo ampio. Da un lato la *phantastike technē* consiste nell'imitare qualcosa secondo il modo in cui appare (*fainetai*) e quindi produce apparenze (*fantasmata*); dall'altro l'*eikastike technē* permette di imitare ciò che è simile al vero (*eikos*) di un oggetto – simile cioè all'essenza di ciò che si rappresenta, a ciò che i diversi esemplari hanno in comune –

²³ Platone, *Sofista*, 266c, cit.,

²⁴ Platone, *Repubblica*, X, 597b. Rispetto al Sofista è esclusa da questa ricognizione l'immagine naturale, che in questo caso potrebbe essere l'ombra o il riflesso del letto.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Ivi, 597b.

²⁷ V. Flusser, *Ein neuer Platonismus?*, cit., p. 65, trad. mia.

e produce di conseguenza delle “copie” (*eikones*)²⁸. Lo scarto tra l’imitazione del vero e l’imitazione di ciò che è semplicemente apparente si manifesta soprattutto nel vincolo che una rappresentazione mantiene con un punto di vista determinato, limitato nello spazio e nel tempo. All’obiezione di Teeteto che tutti gli imitatori tentano di imitare il vero, lo straniero risponde ricordandogli che quasi tutte le opere di grandi dimensioni – statue o pitture – sono realizzate con effetti anamorfici per cui le parti superiori sono più ampie del dovuto per apparire giuste da lontano e lo stesso avviene con i colori, non corrispondenti all’originale, ma resi per produrre un determinato effetto su chi li osserva. Un oggetto di questo tipo appare verosimile da un punto di vista particolare, ma non è in se stesso simile al vero: «a uno che fosse capace di guardarlo in modo adeguato nelle sue dimensioni proprie, neanche sembrerebbe una copia di ciò a cui si afferma sia simile»²⁹. Gli artigiani che producono secondo la *phantastike techne* «lasciano da parte la verità, per riprodurre in immagine non le proporzioni reali, ma quelle che suscitano un’impressione appropriata».

Il problema del contrasto tra diverse esperienze di uno stesso oggetto è presente anche nella Repubblica, dove è trattato sempre in riferimento ai limiti della conoscenza sensibile che ci vincola a un punto di vista parziale e contingente: «un letto, che tu lo guardi di lato o di fronte o in un modo qualsiasi, differisce forse da se stesso? O non c’è nessuna differenza, anche se appare diverso?»³⁰. A cambiare è il nostro sguardo, la relazione contingente tra soggetto e oggetto, ma l’*eidos* del letto, che fa sì che tutte le diverse esperienze siano riconducibili allo stesso oggetto, resta sempre uguale ed è a quello che un buon *mimetes* dovrebbe guardare.

Se volessimo cercare di comprendere la differenza tra *phantasma* ed *eikon* attraverso degli esempi potremmo ricorrere alla rappresentazione di una città. Il dipinto di una veduta prospettica, che appeso a un muro potrebbe quasi sembrare uno scorcio da una finestra aperta, ci offre una conoscenza molto parziale di ciò che mostra. Al contrario un plastico in scala della stessa città non potrebbe essere confuso per ciò che non è, date le sue dimensioni, ma offrirebbe valide informazioni

²⁸ Il termine *eikon* significa immagine, ma F. Fronterotta traduce qui “copia” per distinguerlo da *eidolon*. A. Zadro traduce invece “rappresentazione”, vedi Platone, *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1984.

²⁹ Platone, *Sofista*, 236b, cit.

³⁰ Platone, *Repubblica*, X, 598a.

a chi voglia studiarne la compagine urbana³¹. Un esempio simile è proposto anche da Flusser, che si pone il problema di come Platone giudicherebbe oggi le immagini digitali. Si consideri il sistema di produzione di un aereo: il velivolo, come un letto, è prodotto in base a un modello, può essere realizzato più o meno bene e sicuramente finirà per corrompersi. Una fotografia di quell'aereo, come un *phantasma*, è limitata a un punto di vista³² e per di più a un momento determinato. Il progetto dell'aereo elaborato al computer, invece, è un'*eikon* perfetta: libera dai vincoli spazio-temporali, strutturata secondo le proporzioni reali. È un *Vorbild* (modello) e non un *Abbild* (riproduzione): Platone «dovrebbe, con suo disappunto, ammettere che le immagini là sullo schermo non sono idee distorte. Dovrebbe ammettere che la contemplazione di quelle immagini è “teoria” e che l'uomo che siede davanti al computer è un filosofo»³³.

Chiarite queste differenze i due dialoganti possono azzardare una provvisoria risposta alla domanda: «cosa mai intendiamo con il termine immagine [*eidolon*]? – [...] Si tratta delle immagini nell'acqua e negli specchi, poi di quelle dipinte e modellate e di tutte quante le altre di questo genere»³⁴. Ma cosa permette di chiamare tutti questi diversi fenomeni con lo stesso nome? Ognuno di questi ricopia (*aphomoiomenon*) qualcosa di vero senza essere a sua volta vero. Il complesso intreccio di vero e non vero può essere districato solo attraverso il concetto di *eikos*, “simile al vero”. L'immagine non è vera, non è davvero, e tuttavia, «almeno in qualche misura»³⁵, è qualcosa. Il rischio è quello di scambiare l'immagine per ciò che rappresenta, o di attribuire alla cosa i tratti della sua rappresentazione, eppure almeno in quanto è se stessa, cioè in quanto è simile ad altro, l'immagine è: «non è realmente, ma è realmente ciò che chiamiamo copia [*eikon*]»³⁶. Ogni immagine (*eidolon*) può quindi essere chiamata *eikon* se rende manifesto il fatto di essere una

³¹ Il plastico come esempio di *eikon* funziona perché mostra come Platone potesse apprezzare una riduzione dell'impatto emotivo a vantaggio di una maggiore esattezza geometrica e allo stesso tempo non funziona perché il plastico dovrebbe imitare la città ideale e non una determinata città.

³² Perciò, nota Flusser, il fotografo tende a correre intorno all'oggetto tentando di raccogliere quanti più punti di vista possibili. V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 46-47.

³³ V. Flusser, *Ein neuer Platonismus?*, cit., p. 65, trad. mia.

³⁴ Platone, *Sofista*, 239d, cit.; nel passo sulla teoria della linea, in *Repubblica*, VI, 509e, viene proposta una definizione simile: «Intendo per immagini in primo luogo le ombre, poi i riflessi nell'acqua e in tutti gli oggetti formati da materia compatta, liscia e lucida, e ogni fenomeno simile».

³⁵ Ivi, 240b.

³⁶ *Ibid.*

rappresentazione, mentre va chiamata *phantasma* se si presenta come la cosa stessa, traendo in inganno chi la osserva³⁷.

2.4 Immagini di vizio e immagini salubri

Sembrerebbe che l'*eikon* abbia sempre un'accezione positiva, ma non è così. Le *eikones* possono vantarsi di non essere illusorie e anzi di essere quasi dei modelli di ciò a cui rimandano, ma oltre al modo in cui rappresentano bisogna tenere in conto cosa rappresentano. Possono esistere infatti *eikones* di cose cattive che, pur senza ingannare, finiscono per dare un esempio negativo. Perciò nel terzo libro della Repubblica, riflettendo sull'educazione della città ideale, Socrate si chiede:

Non si deve proibire agli incapaci di lavorare tra noi, per evitare che i nostri guardiani, educati tra immagini di vizio [*en kakias eikosi*] come tra l'erbaccia, molte volte al giorno, a poco a poco, mietano e pascolino da parecchie parti e contraggano nell'anima loro, senza accorgersi, un unico grande male?³⁸

Oltre al problema epistemologico del carattere ingannevole delle immagini, che non possono garantire la stessa esattezza del discorso, si pone qui il problema della loro potenza seduttiva e degli effetti che queste non possono che avere su chi entra in contatto con esse, in particolar modo su coloro che «non dispongono del farmaco, ossia che non le conoscono quali sono effettivamente»³⁹. È l'ignorante, incapace di notare la dissomiglianza tra l'immagine e la cosa stessa, a essere responsabile dell'inganno e non la natura dell'*eidolon*⁴⁰, che tuttavia comporta sempre un pericolo. L'antidoto alle immagini, che ci permette di avere a che fare con loro senza rimanerne vittime, è la conoscenza, grazie alla quale siamo in grado di riconoscere se quelle rappresentazioni rimandano a modelli di comportamento da imitare o meno.

³⁷ In modo simile, Flusser ritiene che una fotografia sia un *Abbild* se si presenta come riproduzione indessicale di ciò che rappresenta (la foto come spettro), mentre se si presenta come modello di organizzazione del visibile può essere considerata un *Vorbild* (la foto come progetto).

³⁸ Platone, *Repubblica*, III, 401b.

³⁹ Ivi, X, 595b.

⁴⁰ J.-P. Vernant, «Naissance d'images», in *Religions, histoires, raisons*, Maspero, Paris 1979, p. 107.

Occorre invece ricercare quegli artigiani che per felici doti naturali siano capaci di seguire le tracce della naturale bellezza ed eleganza; e così i giovani, come se abitassero in luogo sano, trarranno vantaggio da ogni parte donde un effluvio di opere belle, come una brezza spirante da luoghi salubri e recante salute, ne colpisca la vista o l'udito⁴¹.

Se si percepiscono le immagini per ciò che sono – come *eikones* più o meno simili al vero – e allo stesso tempo si è in grado di compiere una selezione sulle cose a cui esse rimandano, che devono essere belle e salubri, in un senso eminentemente morale, allora le immagini possono svolgere un ruolo nel cammino verso il sapere, permettendo un passaggio graduale da ciò che è più vicino a noi a ciò che è più vero in sé⁴². L'esempio forse più chiaro di quest'anabasi lo si ha nel mito della caverna, dove lo schiavo, finalmente liberato e trascinato improvvisamente all'aria aperta resterebbe abbagliato e non riconoscerebbe il nuovo ambiente come vero.

Dovrebbe, credo, abituarsi, se vuole vedere il mondo superiore. E prima osserverà, molto facilmente, le ombre e poi le immagini degli esseri umani e degli altri oggetti nei loro riflessi nell'acqua, e infine gli oggetti stessi; da questi poi, volgendo lo sguardo alla luce delle stesse e della luna, potrà contemplare di notte i corpi celesti e il cielo stesso più facilmente che durante il giorno il sole e la luce del sole. [...] Alla fine, credo, potrà osservare e contemplare quale è veramente il sole, non le sue immagini nelle acque o su altra superficie, ma il sole in se stesso, nella regione che gli è propria⁴³.

La diffidenza di Platone nei confronti delle immagini resta innegabile, anche se la gravità di questa diffidenza continua a essere oggetto di discussione. Maria Bettetini, che dedica al filosofo greco il primo capitolo del suo *Contro le immagini*, non esita a definirlo un iconoclasta e ritiene che la rivalutazione del visivo sia avvenuta solo a partire da successive riletture del pensiero platonico, in particolare con il neoplatonismo di Plotino⁴⁴. Mario Vegetti al contrario spiega proprio a partire dall'ambiguità della relazione di Platone con le immagini le stranezze del decimo libro della *Repubblica*⁴⁵. Il dialogo sembra infatti essersi concluso con il nono libro, in cui trovano risposte le domande poste nelle prime pagine. In modo

⁴¹ Platone, *Repubblica*, III, 401c.

⁴² M.-L. Desclos, «Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon», in *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 3, settembre 2000, p. 322.

⁴³ Platone, *Repubblica*, VII, 516a-b

⁴⁴ M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit.

⁴⁵ M. Vegetti, *Guida alla lettura della Repubblica di Platone*, Laterza, Roma-Bari 2007.

apparentemente improvviso nel libro X si ritorna sul problema della *mimesis*, per proseguire con una riflessione sull'immortalità dell'anima e concludere con il mito di Er. Si tratta di un'appendice aggiunta in seguito? Un supplemento retorico alle argomentazioni filosofiche precedenti per conquistare anche un pubblico meno intellettuale? Il mito di Er – e questa sembra l'ipotesi più avvincente – potrebbe essere un esempio di buona *mimesis*, portatrice di valori sani, che Platone avrebbe posto a conclusione della sua opera come guida ai poeti.

2.5 La filosofia è idolatria

I punti di contatto tra il pensiero di Platone e il divieto semitico di farsi immagine sono chiari e permettono di capire perché la tradizione giudaico-ellenistica si sia appropriata del termine *eidolon* invece di altri vocaboli, come per esempio *agalma* che era quello più usato per riferirsi alle immagini di culto. È chiaro anche perché Platone sia spesso citato – persino dallo stesso Flusser – quando si parla di lotta all'idolatria. E tuttavia le differenze tra le due prospettive sono profonde (e Flusser ne è consapevole).

Tanto la tradizione giudaica quanto Platone sembrano temere che la realtà sia ridotta al suo aspetto fenomenico e la diffidenza nei confronti delle immagini pare in qualche modo legata a questo timore. Tuttavia, ci mette in guardia Flusser, per il pensiero giudaico la realtà non si cela al di là dei fenomeni: il mondo in cui viviamo, il mondo come ci appare, con le sue imperfezioni e i suoi mutamenti, *olam hazeh* (letteralmente “questo mondo”⁴⁶), e la trascendenza, il mondo perfetto, *olam haba* (letteralmente “il mondo a venire”), sono ugualmente reali. Inoltre dimensione temporale di questo mondo non è «l'immagine mobile dell'eternità»⁴⁷, ma un'intrinseca storicità che porterà l'*olam hazeh* a dissolversi nel mondo a venire. «La verità rivelata apre, nel frattempo, una finestra verso l'*olam haba*, una finestra che

⁴⁶ Probabilmente è a quest'espressione ebraica che pensa Paolo quando scrive in Rm 12, 2: «non conformatevi a questo mondo» (*to aioni touto*), o in 1 Cor 1, 20-21: «Dov'è il sapiente? Dov'è il dotto? Dove mai il sottile ragionatore di questo mondo [*tou aionos toutou*]? Non ha forse Dio dimostrato stolta la sapienza di questo mondo [*tou kosmou*]?».

⁴⁷ Platone, *Timeo*, 37d.

l'attività esegetica dei commentari mantiene sempre aperta»⁴⁸. Questa concezione, secondo Flusser, «non resiste a un'analisi filosofica»⁴⁹ e tuttavia si salva per il potente dinamismo etico che mette in moto: non cercare un'immagine dell'altro mondo in questo, ma tentare di trasformare questo mondo per conformarlo all'altro⁵⁰. Idolatrica è quindi qualsiasi attività che non miri a questa conformazione.

Come abbiamo visto il termine *eidolon* nell'Antico Testamento traduce vocaboli ebraici che significano immagine, inconsistenza e falsi dèi. Queste tre accezioni si ritrovano tutte, in qualche modo, condensate nel concetto platonico di *eidolon*: un'immagine inconsistente come un'ombra, un riflesso o un sogno, che, se è presa per se stessa, è falsa. Come gli idoli dell'Antico Testamento, l'immagine platonica rischia di essere scambiata per ciò che rappresenta e in ogni caso può avere effetti dannosi anche nei confronti di chi la riconosca come una rappresentazione, perché può trasmettere non solo concezioni improprie, ma anche abitudini sbagliate.

Se appare quindi sensato che i Settanta abbiano fatto proprio il termine *eidolon*, si deve anche essere consapevoli che ne hanno profondamente trasformato il senso e che «la tradizione giudaico-cristiana» non può riconoscersi nella concezione platonica⁵¹: da un lato perché diffida delle immagini anche più di Platone, dall'altro perché diffida altrettanto della filosofia. Se per Platone le immagini sono pericolose, ma possono anche non essere dannose, soprattutto nel caso in cui chi le osserva disponga del farmaco, per la tradizione ebraica nessuna immagine prodotta dall'uomo senza un ordine divino è accettabile. Gli *eidola* platonici possono essere belli o brutti a seconda del loro grado di somiglianza al vero e della loro capacità di fungere da strumento di accesso a un percorso di risalita. Secondo Flusser, al contrario, «l'estetica giudaica ha a che vedere con la nozione di purezza (*kashrut*)»⁵²: appartiene al contesto a cui appartengono le nozioni di contaminazione e quarantena ed è radicalmente diversa non solo dalla concezione greca della bellezza, ma anche dalla *katharsis*. «Una donna vestita secondo i comandamenti che derivano dalla

⁴⁸ V. Flusser, «Judaismo como fonte do ocidente», cit., p. 93, trad. mia.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ «Il pensiero giudaico si oppone visceralmente a ogni teoria ed è pertanto estraneo alla filosofia», Ivi, p. 92, trad. mia. La religiosità ebraica è una religiosità dell'atto, del rito che dev'essere accettato nella sua gratuità, senza spiegazioni, da cui la centralità dell'osservanza delle *mitzvot*, V. Flusser, «Uma questão de modelos», in *Ser Judeu*, cit., pp. 56-61.

⁵¹ V. Flusser, «Ein neuer Platonismus?», cit., p. 65.

⁵² V. Flusser, «Judaismo como fonte do ocidente», cit., p. 94, trad. mia.

verità rivelata è bella (cioè pura)⁵³. Possono esistere impurità più o meno gravi, ma non si dà una gradualità della purezza come avviene per la bellezza nel caso delle immagini platoniche: un'immagine è pura se rivelata, come i cherubini d'oro⁵⁴, nel caso non lo sia è idolo.

Il passo dell'Esodo in cui si afferma che nessuno può guardare Dio e restare vivo⁵⁵ sembra avere qualcosa in comune con la concezione platonica secondo cui chi guarda il sole senza essere pronto può rimanerne cieco⁵⁶, ma vi è una profonda differenza. Secondo quanto si legge nella Repubblica chi riuscisse ad abituarsi gradualmente alla verità parziale delle immagini potrebbe, risalendo verso forme sempre più alte, arrivare a contemplare «il sole stesso». Molti interpreti hanno discusso se per Platone sia effettivamente possibile arrivare a contemplare l'idea di bene in vita, ma si può convenire che sia senz'altro auspicabile tentare per lo meno di avvicinarsi a quella conoscenza. Secondo la concezione biblica questo tentativo di risalire, con le proprie forze, fino a Dio è idolatria. Non che per gli ebrei conoscere Dio non sia più che auspicabile, ma l'unica conoscenza vera è quella rivelata: non la si può conquistare, né disvelare, o sarebbe un tradimento. Qualsiasi filosofia che non sia *ancilla theologiae*, finalizzata come in Filone di Alessandria all'esegesi biblica, non presta ascolto alla chiamata di Dio, ma si rivolge agli idoli.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ «Farai due cherubini d'oro: li farai lavorati a martello sulle due estremità del coperchio. Fà un cherubino ad una estremità e un cherubino all'altra estremità. Farete i cherubini tutti di un pezzo con il coperchio alle sue due estremità. I cherubini avranno le due ali stese di sopra, proteggendo con le ali il coperchio; saranno rivolti l'uno verso l'altro e le facce dei cherubini saranno rivolte verso il coperchio. Porrai il coperchio sulla parte superiore dell'arca e collocherai nell'arca la Testimonianza che io ti darò», Es 25, 18-21.

⁵⁵ Es 33, 20.

⁵⁶ Platone, *Repubblica*, VII, 516a.

3

Non esiste alcun idolo al mondo

3.1 L'idolatria nelle lettere di Paolo

Nello studio dell'idolatria si deve tenere conto di una questione apparentemente paradossale: il termine *eidololatria* non è presente in nessun luogo dell'Antico Testamento e nemmeno nei vangeli, ma – all'interno della Bibbia – solo in alcune lettere di Paolo, nella prima lettera di Pietro e nell'Apocalisse. L'aspetto paradossale sta nel fatto che la maggior parte degli studi sull'idolatria si concentra sul divieto biblico di farsi immagini, eventualmente citando filosofi come Agostino o Maimonide¹, o saltando direttamente alla questione iconoclasta², tralasciando completamente i testi in cui il termine viene effettivamente impiegato per la prima volta³. Il maggiore limite del lavoro di Halbertal e Margalit è di non considerare con sufficiente attenzione le trasformazioni storiche del concetto: nonostante essi stessi scrivano che a ogni diversa concezione di Dio corrisponde una diversa concezione dell'idolatria, sembrano dare per scontato che i cristiani ereditino semplicemente il concetto di idolatria dall'ebraismo del periodo del Secondo Tempio. Allo stesso modo studiosi di tradizioni diverse come Freedberg, Mitchell e Mondzain saltano dall'analisi del secondo comandamento a quella dei testi patristici e bizantini. Neanche Bettetini, che pure è molto attenta alle trasformazioni del concetto di idolatria, dedica particolare attenzione all'impiego del termine da parte di Paolo.

Forse il fatto che le riflessioni dell'Apostolo sull'idolatria siano state tanto trascurate, è sintomo dell'impressione diffusa che il problema del culto degli idoli sia per lui in qualche modo meno importante di quanto non fosse per l'ebraismo. È esattamente quest'impressione a dover essere indagata. Se è vero che Paolo e con lui

¹ M. Halbertal, A. Margalit, *Idolatry*, cit.

² M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit.

³ Si è già fatto riferimento al fatto che la prima occorrenza del termine è probabilmente negli Oracoli Sibillini. Probabilmente, perché si tratta di un testo con molte interpolazioni cristiane successive e non si è certi dell'originalità di quel passo, ma in ogni caso l'uso del termine non è accompagnato da una riflessione sul concetto di idolatria, come avviene invece con le lettere di Paolo. Cfr. D. Barbu, D. Barbu, *Idole, idolâtre, idolâtrie*, cit., p. 33.

i primi cristiani, con alcune eccezioni, non sembrano scagliarsi contro gli idoli con la stessa veemenza con cui lo facevano i profeti, dev'esserci una ragione ed è questo scarto a dover essere compreso.

Il termine *eidololatria*⁴ nasce dall'esigenza di distinguere il culto corretto, quello ebraico e cristiano (*latreia*), da quello pagano. Non si tratta solo di un culto rivolto a divinità false, ma di una forma di culto errata: la via dello spirito e la via della carne sono due cammini che seguono due opposte direzioni. Si tratta di un peccato grave e in quanto tale ricorre nelle liste dei vizi: chi compie le opere della carne non erediterà il regno di Dio⁵. «Non illudetevi: né immorali, né idolatri, né adùlteri, né effeminati, né sodomiti, né ladri, né avari, né ubriaconi, né maldicenti, né rapaci»⁶.

Che bisogno c'è di ricordare che non si può peccare d'idolatria e seguire la via di Gesù Cristo? Chi si illudeva di poter compiere atti idolatrici ed ereditare il regno di Dio? Si deve tenere conto del contesto in cui si trovano le comunità a cui sono rivolte le lettere: piccoli gruppi di credenti in Gesù Cristo, convertiti dallo stesso Paolo pochi anni prima, che vivono fuori dalla terra d'Israele, circondati dai pagani, spesso essi stessi di cultura pagana e non ebraica.

Il Dio professato annunciato da Paolo non è la versione ebraica di Zeus, non può essere affiancato agli altri dèi: richiede l'esclusività e una trasformazione, seppur minima, delle abitudini dei fedeli. Paolo sente il bisogno di comunicare loro che quella che stanno prendendo è una via a senso unico: non si può scegliere la via del Signore e contemporaneamente continuare a praticare le antiche tradizioni. Come è scritto nei vangeli: «Nessuno può servire a due padroni: o odierà l'uno e amerà l'altro, o preferirà l'uno e disprezzerà l'altro: non potete servire a Dio e a mammona»⁷.

Così anche Paolo mette in guardia le nascenti comunità cristiane dall'ipocrisia (un concetto fondamentale per il problema dell'idolatria, come si vedrà in seguito): «ebbene, come mai tu, che insegni agli altri, non insegni a te stesso? Tu che predichi

⁴ Secondo F. Büchsel, «eidololatria», in G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, cit., pp. 136-138, la grafia corretta è appunto *eidololatria* e non *eidololatreia*: nonostante si tratti di una *eidōlōn latreia* (culto di idoli), il termine si è formato sulla base del sostantivo *eidololatries*, come *geometria* da *geometres*.

⁵ Gal 5, 20.

⁶ 1 Cor 6, 9.

⁷ Mt 6, 24. Mammona indica in aramaico il possesso, il profitto, la ricchezza terrena ed è inteso, qui come altrove nel Nuovo Testamento, alla stregua di un idolo.

di non rubare, rubi? Tu che proibisci l'adulterio, sei adultero? Tu che detesti gli idoli, ne derubi i templi?»⁸. È impossibile evitare di avere contatti con i pagani e con qualsiasi forma di peccatore e idolatra, altrimenti si dovrebbe uscire dal mondo⁹, ma allo stesso tempo quelli sono facili da riconoscere ed è possibile evitare di incorrere nello stesso male non imitandoli. Molto più pericolosi sono i credenti ipocriti: chi si dice fratello, ed è impudico o avaro o idolatra o maldicente o ubriacone o ladro; con questi tali non dovete neanche mangiare insieme»¹⁰. Quale intesa ci può essere «tra Cristo e Beliar, o quale collaborazione tra un fedele e un infedele? Quale accordo tra il tempio di Dio e gli idoli?»¹¹. Si tratta di due forme di vita che si escludono l'un l'altra: bisogna allontanarsi «dagli idoli, per servire al Dio vivo e vero»¹². Tuttavia, va notato, il discrimine non sta nell'appartenenza a una tradizione opposta a quella degli altri e di cui non si deve subire l'influenza, ma in una scelta che si deve compiere con coerenza.

La prima lettera ai Corinzi è quella in cui si trovano più occorrenze dei termini idolo e idolatria. In particolare i capitoli otto e dieci sono dedicati a un problema che sembrerebbe a prima vista secondario, ma si rivela risolutivo di una questione teorica fondamentale. Si tratta della questione degli idolotiti, le carni sacrificate agli idoli¹³. *Eidolothuton* è un calco, che all'epoca doveva suonare ironico, del termine *ierothuton*, indicante sempre le carni provenienti dai sacrifici, ma con un'accezione positiva. Per gli ebrei era assolutamente vietato qualsiasi contatto con la carne che proveniva da un animale sacrificato in un rito pagano, perché nel momento in cui veniva consacrata agli idoli diveniva fonte d'impurità. Per le comunità paoline disseminate per l'Impero si trattava di un problema quotidiano, perché molta della carne disponibile sul mercato proveniva da animali immolati agli dèi ed evitare di mangiarla significava precludersi la possibilità di una vita integrata con il resto della città. Paolo commenta il problema nel modo seguente:

⁸ Rm 2, 22.

⁹ 1 Cor 5, 10.

¹⁰ 1 Cor 5, 11.

¹¹ 2 Cor 6, 15-16.

¹² 1 Thess 1, 9.

¹³ Per un approfondimento si veda l'importante commento di G. Barbaglio a questi passi: Id., *La prima lettera ai Corinzi. Introduzione, versione e commento*, EDB, Bologna 1995, pp. 371-514.

Quanto poi alle carni immolate agli idoli, sappiamo di averne tutti scienza. Ma la scienza [*gnosis*] gonfia, mentre la carità [*agape*] edifica. Se alcuno crede di sapere qualche cosa, non ha ancora imparato come bisogna sapere. Chi invece ama Dio, è da lui conosciuto. Quanto dunque al mangiare le carni immolate agli idoli, noi sappiamo che non esiste alcun idolo al mondo e che non c'è che un Dio solo¹⁴.

Per risolvere il problema degli idolotiti Paolo è costretto ad affrontare due questioni teoriche di cui almeno una è apparentemente fuori contesto: la natura degli idoli e l'importanza dell'amore. Grazie alla *scienza* (*gnosis*), la conoscenza rivelata, ma anche quella che deriva dalla nostra capacità di ragionamento, noi sappiamo che se esiste un solo Dio, gli idoli non esistono. La negazione della consistenza ontologica degli idoli è legata all'affermazione del monoteismo, mostrando come qui per idoli si intendano soprattutto gli dèi pagani e non genericamente delle immagini¹⁵. La traduzione letterale dal greco infatti suona così: «nessun idolo al mondo [*ouden eidolon en kosmo*] e nessun Dio, se non uno [*kai oudeis Theos, ei me eis*]». La definizione che Clemente Alessandrino darà dell'idolatria nel III secolo, la prima a noi conosciuta, si pone su questa stessa linea: «l'idolatria è una distribuzione [*epinemesis*] dell'unico Dio in molteplici dèi»¹⁶.

Se gli dèi pagani non sono che dei nomi vuoti e le loro immagini di culto non sono che morta materia, i loro rituali sono illusori e la carne immolata è in se stessa solo carne: ci è del tutto indifferente in che contesto l'animale sia stato ucciso. E allora in cosa consiste l'idolatria che dobbiamo fuggire, se non nel rivolgersi a un idolo? Gli idoli in se stessi non sono niente se non oggetti materiali prodotti dagli esseri umani, ma il rapporto con essi non è privo di conseguenze. *Noi*, che ne abbiamo scienza, sappiamo che il problema dell'idolatria non si pone, «ma la scienza gonfia, mentre l'amore edifica». Chi si accontenta di ciò che sa, nonostante conosca le verità più profonde e rivelate, se è senza amore è incapace di capire gli altri e di interagire con essi di conseguenza. La conoscenza senza amore gonfia perché ci fa

¹⁴ 1 Cor 8, 1-4.

¹⁵ Barbaglio sottolinea che non si tratta di una *gnosis* carismatica, ma di un «sapere monoteistico oggettivo unito alla ferma consapevolezza soggettiva che esiste un solo Dio e che le divinità adorate dagli idolatri sono inesistenti», cfr. Id., *La prima lettera ai Corinzi...*, cit., p. 384.

¹⁶ Clemente Alessandrino, *Stromata* III 12, 89, trad. mia. Di quest'avviso è anche D. Barbu, *Idole, idolâtre, idolâtrie*, cit., p. 34: «En ce sens le problème est moins l'image (*eidôlon*) que le fait d'offrir à d'autres un culte (*latreia*) qui revient à Dieu seul».

credere che ciò che vale per noi valga per tutti. Così, noi sappiamo che gli idoli non sono niente,

ma non tutti hanno questa scienza; alcuni, per la consuetudine avuta fino al presente con gli idoli, mangiano le carni come se fossero davvero immolate agli idoli, e così la loro coscienza, debole com'è, resta contaminata. Non sarà certo un alimento ad avvicinarci a Dio; né, se non ne mangiamo, veniamo a mancare di qualche cosa, né mangiandone ne abbiamo un vantaggio. Badate però che questa vostra libertà non divenga occasione di caduta per i deboli. Se uno infatti vede te, che hai la scienza, stare a convito in un tempio di idoli, la coscienza di quest'uomo debole non sarà forse spinta a mangiare le carni immolate agli idoli? Ed ecco, per la tua scienza, va in rovina il debole, un fratello per il quale Cristo è morto! Peccando così contro i fratelli e ferendo la loro coscienza debole, voi peccate contro Cristo. Per questo, se un cibo scandalizza il mio fratello, non mangerò mai più carne, per non dare scandalo al mio fratello¹⁷.

Questo capitolo densissimo, pur trattando una questione apparentemente specifica come quella degli idolotiti, contiene tutti gli elementi essenziali che saranno sviluppati dal pensiero cristiano e poi moderno per riflettere sul rapporto con le immagini e con i media e più in generale tra interno ed esterno. La consuetudine [*synetheia*] a vedere determinati oggetti in un certo modo porta la coscienza [*syneidesis*] ad attribuire loro un valore e a pensarli *come se* avessero un qualche potere: per reazione la coscienza è effettivamente condizionata e così «resta contaminata». Chi ha la consapevolezza che quell'oggetto non ha il valore che pretende di avere, resta immune ai suoi effetti e perciò è libero di decidere come comportarsi, ma ha la responsabilità di non essere un cattivo esempio per coloro che, non avendo la stessa forza d'animo, né la stessa scienza, finiscono per attribuire all'azione di chi agisce con libertà un valore diverso e così vanno «in rovina», finendo per commettere peccato¹⁸. «“Tutto mi è lecito!”. Ma non tutto giova. “Tutto mi è lecito!”. Ma io non mi lascerò dominare da nulla», scrive Paolo due capitoli

¹⁷ 1 Cor 8, 7-13.

¹⁸ L'idea che una valutazione possa avere un effetto performativo, come emerge in questo passo di Paolo, sembra avere alcune affinità con la teoria psicologica della *self-fulfilling prophecy*, citata da V. Flusser nella lettera a Dora Ferreira da Silva del 25/11/1978 (la stessa in cui afferma che il problema dell'idolatria è nell'aria): «profetizzate la caduta del dollaro e il dollaro cadrà davvero» (trad. mia). La teoria è ripresa anche da J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 79 e da V. Stoichita, *L'effetto pigmalione*, Il Saggiatore, Milano 2006. Per un approfondimento della “profezia che si autoavvera” dal punto di vista psicologico: P. Watzlawick, J.H. Beavin e D.D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma 1971.

prima¹⁹. Se si agisce solo secondo la propria scienza (la consapevolezza che gli idoli non esistono) si fa del male a chi è più debole di noi e il nostro comportamento sarà di ostacolo (*skandalon*) al prossimo; chi agisce per amore, invece, si comporta in modo libero dall'universalismo astratto – tanto della Legge quanto della scienza – e sa adattarsi ai casi particolari e ai diversi contesti, rendendosi responsabile del prossimo: la *gnosis* gonfia, l'*agape* edifica.

Il fatto che Paolo, quasi per primo, usi il termine idolatria, invece di limitare la propria condanna agli idoli stessi, non è solo una questione di stile: indica piuttosto uno spostamento del problema stesso dall'*esterno* all'*interno*. Non è più l'idolo in se stesso (l'oggetto) a essere impuro e contaminante, ma è il soggetto che giudica qualcosa come se fosse un idolo a compiere un atto di idolatria. L'oggetto che si presenta come idolo – e cioè qualsiasi cosa manifesti un valore maggiore di quello che in realtà ha, come un pezzo di carne, una statua, o persino l'imperatore stesso – è tutt'al più occasione di caduta per una coscienza che, se debole, rischia di essere contaminata.

Il termine *syneidesis*²⁰ ha in questo passo un ruolo chiave. Poco utilizzato fino al III secolo a.C., viene utilizzato da Paolo in modo originale e con una discreta frequenza: «nessun altro prima di lui conferisce al concetto di coscienza una maggiore ampiezza e una maggiore stratificazione»²¹ ed è lecito supporre che il vocabolo sia entrato nell'uso cristiano tramite lui²². *Syneidesis* ha 14 occorrenze nelle epistole paoline di cui ben 8 nelle poche righe dedicate al problema degli idolotiti²³, il che sembra dare credito all'ipotesi che sia proprio il problema dell'idolatria a stimolare la riflessione sulla coscienza e sul rapporto tra interno ed esterno. C. Maurer, che nel *Grande lessico del Nuovo Testamento* dedica all'analisi del termine quasi un centinaio di pagine, definisce la *syneidesis* paolina come «l'autoconsapevolezza teoretica e pratica, che viene minacciata nella sua sussistenza

¹⁹ 1 Cor 6, 12.

²⁰ *Syneidesis* viene dal verbo *synoida* che significa «condividere con qualcuno la conoscenza di una determinata cosa in base a una testimonianza oculare», condividendo paradossalmente la stessa radice etimologica indoeuropea «(F)eid-» di *eidos* e *eidolon*.

²¹ C. Maurer, «*syneidesis*», in G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, cit., vol. XIII, pp. 269-326.

²² Il termine *syneidesis* è sconosciuto al giudaismo palestinese, ma è diffuso nella filosofia greca popolare del tempo. Perciò Barbaglio ipotizza che Paolo abbia assunto il termine dai credenti di Corinto, considerando anche che nella trattazione parallela contenuta nella lettera ai Romani (14-15) il vocabolo scompare sostituito da *pistis*. G. Barbaglio, *La prima lettera ai Corinzi...*, cit., p. 386.

²³ 1 Cor 8, 7-13; 10, 25-30.

allorché riconoscere e conoscere, volere e sapere, giudicare e agire discordano fra di loro»²⁴. *Tutti* i fedeli sanno che gli dèi pagani non esistono, ma *alcuni* – i deboli – vivono ancora i sacrifici come un’esperienza sacra e quindi idolatrata: sono consapevoli che gli idoli non sono nulla, ma non hanno ancora *interiorizzato* questo sapere e non sono quindi in grado di tradurlo «in un potere di libera azione»²⁵. Paolo coglie nell’essere umano – in se stesso in primis – dei contrasti che non possono essere sanati con le sole forze del soggetto, ma possono essere subordinati a una promessa di guarigione:

io non riesco a capire neppure ciò che faccio: infatti non quello che voglio io faccio, ma quello che detesto. [...] acconsento nel mio intimo alla legge di Dio, ma nelle mie membra vedo un’altra legge, che muove guerra alla legge della mia mente e mi rende schiavo della legge del peccato che è nelle mie membra²⁶.

Si percepisce un conflitto in atto tra due tensioni: una affermata e l’altra negata, che permane tuttavia come forza effettiva. La scoperta della libertà della propria coscienza nei confronti di una realtà esterna che è stata resa sostanzialmente indifferente, si accompagna alla scoperta della scissione interna della coscienza stessa che limita la propria libertà in base alla forza che la consuetudine apporta alla legge del peccato.

Il problema della libertà come è emerso da questi passi ha a che vedere con il superamento della Legge dell’Antico Testamento, di cui il divieto di farsi immagini è uno dei cardini principali. Con l’incarnazione, la crocifissione e la resurrezione di Gesù Cristo la Legge si è compiuta e in questo senso è stata superata. Il Verbo incarnato ha rivelato all’umanità un principio che riassume in sé l’intera Legge, la compie e la vivifica. Se già prima si sapeva che gli idoli sono creature dell’uomo, creatura di Dio, e in questo senso non sono nulla, tuttavia se ne temevano gli effetti contaminanti e non si osava agire con libertà nei loro confronti, perché ogni licenza che ci si prendeva che non fosse *esplicitamente* concessa da Dio (l’arca e i cherubini di Esodo 25, il serpente di bronzo di Numeri 21) era considerabile come un tentativo di raggiungere Dio con le proprie forze e quindi un tradimento. Ogni modello che

²⁴ C. Maurer, «syneidesis», cit., p. 313.

²⁵ G. Barbaglio, *La prima lettera ai Corinzi...*, cit., p. 384.

²⁶ Rm 7, 15-23.

l'essere umano si costruiva per orientarsi nel mondo era un idolo²⁷. Ma se Dio avesse rivelato all'umanità non solo un insieme di norme da applicare (che inevitabilmente scatenano nel soggetto il desiderio di trasgredirle²⁸), ma un principio regolativo che possa liberarla dal giogo della Legge e allo stesso tempo fornirle una guida che permetta di non cedere alla carne per la forza della consuetudine?

Cristo ci ha liberati perché restassimo liberi; state dunque saldi e non lasciatevi imporre di nuovo il giogo della schiavitù. [...] Voi infatti, fratelli, siete stati chiamati a libertà. Purché questa libertà non divenga un pretesto per vivere secondo la carne, ma mediante la carità siate a servizio gli uni degli altri. Tutta la legge infatti trova la sua pienezza in un solo precetto: amerai il prossimo tuo come te stesso²⁹.

Questo passo, tratto da Galati 5, è particolarmente significativo non solo perché mette in relazione il problema della libertà con quello dell'*agape*, ma anche perché precede di poche righe una delle occorrenze del termine *eidololatria*: se non si cammina secondo lo Spirito, cioè secondo il principio dell'amore del prossimo, si è portati a soddisfare i desideri della carne e si commette idolatria, oppure – se anche si rispetta ciecamente la Legge o si agisce coerentemente secondo la ragione e la scienza – si rischia di essere occasione di caduta per il più debole.

Dire che l'*agape* compie la Legge³⁰ non significa semplicemente che seguendo questo principio si finisce per rispettarne i precetti, ma ben più radicalmente che compiere tutti i gesti che è necessario compiere senza che a questi corrisponda nella coscienza un movimento che dia a essi valore, non sarebbe che una simulazione della Legge.

Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi la carità, sarei come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna. E se avessi il dono della profezia e conoscessi tutti i misteri e tutta la scienza, e possedessi la pienezza della fede così da trasportare le montagne, ma non avessi la carità,

²⁷ V. Flusser, «Não imaginarás», cit., p. 210-212.

²⁸ Rm 7, 7-8.

²⁹ Gal 5, 1; 5, 13-14.

³⁰ Ancora più eloquente di Galati 5, anche se senza il riferimento alla libertà e all'idolatria, è Romani 13, 8-10: «Non abbiate alcun debito con nessuno, se non quello di un amore vicendevole; perché chi ama il suo simile ha adempiuto la legge. Infatti il precetto: *Non commettere adulterio, non uccidere, non rubare, non desiderare* e qualsiasi altro comandamento, si riassume in queste parole: *Amerai il prossimo tuo come te stesso*. L'amore non fa nessun male al prossimo: pieno compimento della legge è l'amore».

non sarei nulla. E se anche distribuissi tutte le mie sostanze e dessi il mio corpo per esser bruciato, ma non avessi la carità, niente mi gioverebbe. [...] Queste dunque le tre cose che rimangono: la fede, la speranza e la carità; ma di tutte più grande è la carità³¹!

3.2 David Flusser: i vangeli e l'*agape*

Vilém Flusser ha dedicato due articoli al concetto di amore nei vangeli, in particolar modo alla massima biblica dell'amore del prossimo, entrambi del 1982: «Ame teu outro como a ti proprio», dedicato a Dora Ferreira da Silva e chiaramente influenzato dagli studi del cugino David Flusser, e «Do estranho», dove si confronta con l'interpretazione dei miti e dei vangeli che offre René Girard nel *Capro espiatorio*. Le due prospettive, quella dello storico delle religioni israeliano D. Flusser e quella dell'antropologo-filosofo francese R. Girard, sono, com'è ovvio, metodologicamente molto distanti, ma convergono su alcuni punti: il messaggio evangelico è posto nel contesto del ebraismo del periodo del Secondo Tempio, in continuità con un percorso di rinnovamento che si era ravvisato sin dai profeti e si era acuito con i maestri Tannaim, ma entrambi evidenziano la presenza di un «elemento rivoluzionario»³² dell'annuncio di Gesù. Secondo David Flusser la rottura si produce su tre punti: «la radicalizzazione del comandamento dell'amore, l'appello a una nuova morale e l'idea del regno dei cieli»³³, dove, bisogna notare, il primo punto fonda gli altri due. Il comandamento si trova, nella sua forma più conosciuta, nel vangelo di Matteo, redatto una ventina di anni dopo le lettere di Paolo, che costituiscono i più antichi testi cristiani.

Allora i farisei, udito che egli aveva chiuso la bocca ai sadducei, si riunirono insieme e uno di loro, un dottore della legge, lo interrogò per metterlo alla prova: «Maestro, qual è il più grande comandamento della legge?». Gli rispose: «*Amerai il Signore Dio tuo con tutto il cuore, con tutta la tua anima e con tutta la tua mente. Questo è il più grande e il primo dei comandamenti. E il secondo è simile al primo: Amerai il prossimo tuo come te stesso. Da questi due comandamenti dipendono tutta la Legge e i Profeti*»³⁴.

³¹ 1 Cor 13, 1-3; 13, 13.

³² D. Flusser, *Jesus*, cit., p. 93.

³³ *Ibid.*

³⁴ Mt 22, 34-40.

Gesù, interrogato su quale sia il più grande dei comandamenti cita due passi del Pentateuco: il primo, sull'amore per Dio, è tratto da Deuteronomio (6, 5) ed è contenuto nella prima parte dello Shemà Israel³⁵, la più importante preghiera ebraica. «Chi ama Dio è da lui conosciuto», scrive Paolo: ancora una volta una rinuncia al peccato babelico-idolatrato del tentativo di conoscere Dio con le proprie forze. Ci si trova qui ancora sul solco del secondo comandamento, che si conclude con la promessa di Dio di punire chi lo odia e fare grazia a chi lo ama. La seconda citazione è tratta da Levitico (19, 17-18):

Non coverai nel tuo cuore odio contro il tuo fratello; rimprovera apertamente il tuo prossimo, così non ti caricherai d'un peccato per lui. Non ti vendicherai e non serberai rancore contro i figli del tuo popolo, ma amerai il tuo prossimo come te stesso³⁶.

L'idea che la legge potesse essere riassunta in una regola, o che ci fosse un comandamento più importante di altri, era abbastanza diffusa all'epoca, secondo D. Flusser, che cita a proposito la regola d'oro nella formulazione di Hillel, a cui fa riferimento anche V. Flusser³⁷: «Ciò che non è buono per te non lo fare al tuo prossimo. Il resto è commento. Vai e studia»³⁸. La stessa regola è ripresa anche nei vangeli: «Tutto quanto volete che gli uomini facciano a voi, anche voi fatelo a loro: questa infatti è la legge ed i profeti»³⁹. Fino a qui si possono notare gli elementi di continuità. Un primo elemento di rottura, a cui tuttavia Vilém Flusser non dà particolare rilevanza, può essere individuato in Paolo: quello dell'*agape* non è solo il comandamento più importante, ma *ricapitola* (*anakephalaïoutai*) tutti gli altri⁴⁰. Non solo li riassume, ma li porta a compimento e quindi, in qualche modo, li supera⁴¹.

³⁵ Dt 6, 4-9.

³⁶ Pochi versetti oltre si legge un'interessante variante del comandamento: «Quando un forestiero dimorerà presso di voi nel vostro paese, non gli farete torto. Il forestiero dimorante fra di voi lo tratterete come colui che è nato fra di voi; tu l'amerai come tu stesso perché anche voi siete stati forestieri nel paese d'Egitto», Lv 19, 33-34.

³⁷ V. Flusser, «Ame teu outro como a ti proprio», cit.

³⁸ Talmud babilonese, *Trattato dello Shabbath*, 31a, cit. in D. Flusser, *Jesus*, cit., p. 99.

³⁹ Mt 7, 12.

⁴⁰ Rm 13, 9.

⁴¹ A proposito dei concetti di ricapitolazione (*anakephalaïosis*) e superamento (*katargesis*) cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Tuttavia già nelle parole di Gesù, come riportate in Mt 22, 37-40, si trova un elemento di radicalizzazione del principio dell'*agape*: il primo comandamento, sull'amore per Dio, non è solo accompagnato dal secondo, sull'amore per il prossimo, ma è dichiarato *simile*. Il primo è implicato nel secondo e viceversa: perciò Vilém Flusser può scrivere che «l'amore per Dio si concretizza nell'amore per l'altro e nell'amore per l'altro appare l'Interamente Altro. In altri termini: amo Dio concretamente solo se amo l'altro e il resto non è che "teoria". E se posso amare l'altro è perché in lui riconosco Dio»⁴². Secondo Vilém Flusser questo principio è stato reso particolarmente chiaro dalle parole di Gesù, ma è proprio di quella che chiama tradizione giudaico-cristiana e sarebbe già riconoscibile in Hillel. Si tratta di una visione del mondo profondamente anti-pagana e lontanissima dalla cultura greca classica, perché contraria a ogni forma di "essenzialismo" e in questo senso può essere detta "esistenzialista".

Il comandamento dell'amore per V. Flusser va molto oltre un'indicazione di tipo morale e dev'essere riscoperto nel significato che aveva prima che il termine fosse abusato («usato invano»⁴³) e acquisisse un «sapore sospetto», com'è accaduto con lo stesso termine "Dio". Il problema dell'amore, tradotto nei termini del dibattito attuale, è quello dell'intersoggettività, o per dirla in un altro modo, il pensiero dell'intersoggettività trova le sue radici nel principio biblico dell'amore. Quest'affermazione di Flusser è preziosa perché ci permette di rileggere i moltissimi riferimenti all'intersoggettività disseminati nella sua opera, soprattutto negli scritti sui nuovi media, alla luce della problematica filosofica e teologica dell'*agape*, che non viene quasi mai citata perché oramai, all'orecchio moderno, è priva di significato. Così la massima «ama il tuo prossimo come te stesso» può essere tradotta: «assumi l'alterità senza perdere l'identità»⁴⁴. Flusser lo definisce «il problema fondamentale dell'antropofagia», facendo riferimento al movimento artistico e letterario brasiliano, fondato dal poeta modernista Oswald de Andrade. Il *Manifesto antropófago*⁴⁵, ispirato in parte al primitivismo e al surrealismo di Breton,

Su Paolo e la legge cfr. anche D. Flusser, «Durch das Gesetz dem Gesetz gestorben», *Judaica*, n. 43, 1987, pp. 30-46.

⁴² V. Flusser, «Ame teu outro como a ti proprio», cit., trad. mia.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ O. de Andrade, «Manifesto antropófago», *Revista de antropofagia*, a. 1 n. 1, maggio 1928.

si propone una forma di cannibalismo culturale che consiste nel «deglutire» la cultura europea e digerirla in forme nuove⁴⁶. La stessa esigenza di incorporare l'altro da sé che si propone a livello mitico con il cannibalismo, si ritrova sublimata nella cultura cristiana: «diventare Dio senza smettere di essere uomo» (l'eucarestia) e «diventare uomo senza smettere di essere Dio» (l'incarnazione)⁴⁷.

Secondo David Flusser nell'originale formulazione di Gesù del comandamento dell'amore si può intravedere una doppia polemica rivolta tanto nei confronti dell'ipocrita attaccamento farisaico alle norme esteriori di purificazione, quanto nei riguardi della chiusura identitaria degli esseni, ed è proprio a partire dal confronto con questi due gruppi che può emergere in tutta la sua potenza l'originalità del messaggio evangelico⁴⁸.

I farisei costituivano una comunità i cui membri (all'epoca circa 6000 persone) si impegnavano ad osservare alcune particolari prescrizioni di purezza in aggiunta alle *mitzvot* obbligatorie per tutti gli ebrei⁴⁹. In opposizione alla classe aristocratica sacerdotale dei sadducei, i farisei si presentavano come maestri del popolo⁵⁰. Già in quell'epoca, secondo David Flusser, «se si diceva “fariseo”, si pensava subito a un ipocrita religioso», qualcuno la cui fede era più esibita che sentita. Il termine greco *hypocrites*, che significava letteralmente “attore”, ha ben 18 occorrenze nei vangeli, di cui 14 in Matteo, e sono quasi sempre riferite esplicitamente ai farisei. È proprio in questi passi che il termine acquisisce un senso nuovo, mettendo in luce lo scarto tra ciò che le membra fanno e ciò che il cuore sente. Perciò raccomanda Gesù di fare

⁴⁶ In *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen* Flusser pensa alla nuova cultura brasiliana come al tentativo di costruire un'identità che consista in un'apertura all'alterità. In modo simile, quando Michel de Certeau descrive i meccanismi di appropriazione di una cultura dominante da parte della massa dei consumatori fa riferimento al rapporto tra i culti afro-brasiliani e il cristianesimo. Il fatto che tali fenomeni di sincretismo si siano verificati con successo in Paesi cattolici come il Brasile e il Messico, ma non per esempio negli Stati Uniti, può non essere una coincidenza, soprattutto se si tiene conto dei concetti paolini di *katargesis* e di *oikonomia*, profondamente legati a quello di *agape*. M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

⁴⁷ V. Flusser, «Ame teu outro como a ti proprio», cit., trad. mia.

⁴⁸ David Flusser è stato tra l'altro uno dei maggiori studiosi dei rotoli di Qumran, anche grazie alla sua prudenza che lo ha portato a non sopravvalutarli rispetto alla comprensione del cristianesimo delle origini. Cfr. l'introduzione di M. Cunz a D. Flusser, *Jesus*, cit., pp. 7-23.

⁴⁹ D. Flusser, *Jesus*, cit., p. 79.

⁵⁰ Gli unici due che a nostra conoscenza si siano definiti da sé farisei sono lo storico Giuseppe Flavio e Paolo di Tarso. È interessante notare che, secondo David Flusser, Gesù, Giuseppe Flavio e Paolo sono i tre ebrei «del periodo immediatamente successivo a quello anticotestamentario sulla cui vita e idee sappiamo di più», *Jesus*, cit., p. 27.

l'elemosina, pregare e digiunare in segreto⁵¹. Gli ipocriti fanno tutto ciò per essere visti e lodati dagli altri, ma ai gesti esibiti e alle smorfie di dolore non corrisponde un sentimento sincero. Non sono falsi solamente coloro che «dicono e non fanno»⁵², ma anche coloro che fanno senza un'intenzione sincera, senza amore. Una messa in guardia da queste preghiere «senza cuore» si trova già in Isaia, che da molti punti di vista anticipa l'etica dell'amore cristiana, ed è citato esplicitamente sia nei vangeli che in Paolo⁵³:

Dice il Signore: «Poiché questo popolo si avvicina a me solo a parole e mi onora con le labbra, mentre il suo cuore è lontano da me e il culto che mi rendono è un imparaticcio di usi umani, perciò, eccomi, continuerò a operare meraviglie e prodigi con questo popolo; perirà la sapienza dei suoi sapienti e si eclisserà l'intelligenza dei suoi intelligenti»⁵⁴.

L'opposizione tra il cuore (l'interiorità) e le labbra (l'esteriorità) viene ripresa ed elaborata nel Nuovo Testamento fino ad arrivare con Paolo a una psicologia della coscienza scissa, la *syneidesis*. Già nei vangeli l'opposizione tra interno ed esterno – che non ha niente a che vedere con quella tradizionale tra anima e corpo – è ripetuta con l'insistenza tipica di quando si sta elaborando una concezione nuova. Questo spostamento dell'accento verso l'interiorità vale non solo per le opere buone, ma anche per quelle cattive: «chiunque guarda una donna per desiderarla, ha già commesso adulterio con lei nel suo cuore». Non bisogna limitarsi ad agire bene, ma bisogna cercare di apprendere a *desiderare bene*. Uno dei passi più eloquenti a riguardo si trova in Matteo 15, dove, come in Isaia, si ritrova l'immagine della bocca e del cuore e si arriva ad affermare un fondamentale primato dei «propositi» (*dialogismoi*) a scapito del mondo materiale, che è reso puro o impuro solo da questi.

«Non quello che entra nella bocca rende impuro l'uomo, ma quello che esce dalla bocca rende impuro l'uomo!». [...] Pietro allora gli disse: «Spiegaci questa parabola». Ed egli rispose: «Anche voi siete ancora senza intelletto? Non capite che tutto ciò che entra nella bocca, passa nel ventre e va a finire nella fogna? Invece ciò che esce dalla bocca proviene dal cuore. Questo rende immondo l'uomo. Dal cuore, infatti, provengono i propositi malvagi, gli

⁵¹ Mt 6, 1-18.

⁵² Mt 23, 3.

⁵³ Mt 15, 8-9; 1 Cor 1, 19.

⁵⁴ Is 29, 13-14.

omicidi, gli adulteri, le prostituzioni, i furti, le false testimonianze, le bestemmie. Queste sono le cose che rendono immondo l'uomo, ma il mangiare senza lavarsi le mani non rende immondo l'uomo»⁵⁵.

I farisei e gli scribi, attori, sono come dei sepolcri imbiancati: belli all'esterno, ma pieni di morte all'interno⁵⁶. Un'immagine di questo tipo rende chiaramente la priorità che va data alla purezza interiore, che non è fondata solo su una superiorità morale (la purezza interiore è migliore di quella esteriore), ma, strategicamente, accenna a un principio che sarà molto influente nella teoria dei media: l'interno ha effetti sull'esterno e può arrivare a informarlo.

Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che pulite l'esterno del bicchiere e del piatto mentre all'interno sono pieni di rapina e d'intemperanza. Fariseo cieco, pulisci prima l'interno del bicchiere, perché anche l'esterno diventi netto!⁵⁷

Tra gli altri movimenti religiosi avversi all'aristocrazia sacerdotale, affini in questo, come anche i farisei, a Gesù, erano gli esseni. Si trattava di un movimento apocalittico rivoluzionario, che osservava una radicale regola della povertà, praticando la comunione dei beni⁵⁸. Un'eco del loro pensiero si può ritrovare all'interno dei vangeli nei passi in cui si mette in guardia dal pericolo delle ricchezze⁵⁹. Tuttavia gli esseni credevano in una doppia predestinazione secondo cui gli eletti, i figli della luce, avrebbero ereditato il mondo, mentre il resto dell'umanità, i figli delle tenebre, sarebbero stati sterminati. Nonostante i loro principi sociali, la loro visione del mondo era informata da una forma di «odio nei confronti dell'uomo»⁶⁰ e di «separatismo ideologico»⁶¹, inaccettabile per Gesù, che aveva deciso di vivere tra la gente⁶². Secondo la lettura di David Flusser in Luca 16 si trova un esplicito riferimento polemico agli esseni:

⁵⁵ Mt 15, 11; 15, 15-20. D. Flusser, nel suo tentativo di mostrare che Gesù non infrange mai propriamente la Legge nei vangeli, segnala che il precetto di lavarsi le mani prima di mangiare era una «tradizione degli uomini» (Mc 7,8) osservato dai farisei e non obbligatorio per tutti gli ebrei.

⁵⁶ Mt 23, 27-28. Nello *Scritto di damasco* (8, 12) gli esseni muovono una simile critica ai farisei, chiamandoli «imbianchini».

⁵⁷ Mt 23, 25-26.

⁵⁸ D. Flusser, *Jesus*, cit., pp. 109-112.

⁵⁹ Mt 6, 24; Mt 19, 23-26.

⁶⁰ D. Flusser, *Jesus*, cit., p. 114.

⁶¹ Ivi, p. 110.

⁶² Nella lettera a Dora Ferreira da Silva del 07/07/1980, dove parla dell'importanza della figura del Gesù storico per il suo pensiero, Vilém Flusser racconta del suo soggiorno in un Kibbutz e spiega che,

I figli di questo mondo di fronte alla loro generazione sono più scaltri dei figli della luce. Ebbene io vi dico: procuratevi amici dal possesso disonesto! [...] Perché se non siete stati fedeli nel disonesto possesso chi vi affiderà il vero bene? E se non siete stati fedeli in ciò che è altrui, chi vi darà il vostro?⁶³.

David Flusser ha leggermente modificato la traduzione classica di questo passo alla luce dei rotoli di Qumran, che a suo parere lo rendono finalmente chiaro: frequentando solo gli «amici» delle comunità che condividono i beni, senza avere a che fare con beni materiali, non si ha occasione di provare la propria forza d'animo e soprattutto di addestrarla. Solo avendo a che fare – moderatamente – con le cose del mondo si può imparare a gestirle e dimostrare i propri buoni propositi (*dialogismoi*). All'accusa di condividere i pasti con peccatori e pubblicani⁶⁴ Gesù risponde: «non sono i sani che hanno bisogno del medico, ma i malati; non sono venuto per chiamare i giusti, ma i peccatori»⁶⁵.

Secondo David Flusser la polemica dei vangeli contro gli esseni, ma soprattutto contro i farisei, è motivata dal volersi distinguere da due gruppi con cui i discepoli di Gesù avevano diversi punti in comune: Gesù stesso «era vicinissimo al tipo di fariseo che ama Dio della scuola di Hillel, però si era spinto oltre, fino all'amore incondizionato, anche per il nemico, per il peccatore»⁶⁶. L'amore dei vangeli è un sentimento che rende veri gesti altrimenti privi di senso (il potere determinante dell'interno sull'esterno, una *Sinngebung*, come la chiama V. Flusser⁶⁷) e insieme la capacità di instaurare un dialogo autentico che sappia rivolgersi alla coscienza dell'altro, al di là dei suoi gesti, delle sue abitudini, della sua identità e della sua etnia. Amare incondizionatamente (tentando di non farsi condizionare dall'esterno) è l'unico modo per disattivare quel circolo della retribuzione che abbiamo visto essere alla base di ogni atto d'idolatria (rendere culto a Ishtar al fine di ottenere un raccolto abbondante) e che si ritrova persino negli atti apparentemente più pii (fare

nonostante il fascino del luogo, non ci vivrebbe mai perché lì si conduce una vita monastica, mentre lui sente il bisogno di vivere nel mondo. Inoltre lì «c'è comunità di destino, ma manca l'amore».

⁶³ Lc 16, 8-11, in D. Flusser, *Jesus*, cit., pp. 110-111.

⁶⁴ Un pubblicano era un funzionario del governo d'occupazione romano, generalmente appaltatore di tributi.

⁶⁵ Mc 2, 17.

⁶⁶ D. Flusser, *Jesus*, cit., p. 108.

⁶⁷ Cfr. lettera a Dora Ferreira da Silva del 12/02/1976.

l'elemosina pubblicamente, al fine di essere onorati dalla comunità; amare gli amici, perché siano amici).

Avete inteso che fu detto: *Occhio per occhio e dente per dente*; ma io vi dico di non opporvi al malvagio; anzi se uno ti percuote la guancia destra, tu porgigli anche l'altra; e a chi ti vuol chiamare in giudizio per toglierti la tunica, tu lascia anche il mantello. E se uno ti costringerà a fare un miglio, tu fanne con lui due. Dà a chi ti domanda e a chi desidera da te un prestito non volgere le spalle.

Avete inteso che fu detto: *Amerai il tuo prossimo* e odierai il tuo nemico; ma io vi dico: amate i vostri nemici e pregate per i vostri persecutori, perché siate figli del Padre vostro celeste, che fa sorgere il suo sole sopra i malvagi e sopra i buoni, e fa piovere sopra i giusti e sopra gli ingiusti. Infatti se amate quelli che vi amano, quale merito ne avete? Non fanno così anche i pubblicani? E se date il saluto soltanto ai vostri fratelli, che cosa fate di straordinario? Non fanno così anche i pagani? Siate voi dunque perfetti come è perfetto il Padre vostro celeste⁶⁸.

3.3 René Girard: il capro espiatorio e l'anti-mito

L'amore per il prossimo o tutt'al più per lo straniero che vive nel proprio paese rafforza un'identità che è contrapposta all'alterità radicale del nemico. L'amore per il nemico, per qualcuno che è effettivamente altro da noi, è la strada che conduce a un autentico amore per l'Interamente altro, ossia a un'apertura verso una realtà che non si pretende di conquistare, ma da cui ci si lascia pervadere, scoprendo se stessi come altro dell'altro⁶⁹. Come afferma anche Agamben in *Homo sacer*⁷⁰, le regole di purità, intese a proteggere l'inviolabilità dei luoghi e delle cose sacre, hanno una funzione discriminatoria: separano ciò che fonda una comunità regolata – che deve trovarsi almeno in parte fuori da essa per poterla fondare – dai membri profani di questa comunità. Con la sua tipica lucida semplicità, al limite della banalità, Vilém Flusser ricorda che «la questione dell'identificazione implica quella della differenziazione: l'identità implica la differenza»⁷¹. Ma ogni distinzione, ogni discriminazione, ha qualcosa di criminale, continua Flusser giocando con l'etimologia: crisi, critica, criterio e crimine sono tutti termini legati al greco *krinein* («che significa non solo

⁶⁸ Mt 5, 38-48.

⁶⁹ V. Flusser, «Ame teu outro como a ti proprio», cit.

⁷⁰ G. Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 84.

⁷¹ V. Flusser, «Do estranho», in *Ser judeu*, cit., [1982], p. 125, trad. mia.

giudicare, distinguere, differenziare, ma anche accusare e condannare una vittima»⁷²). Ogni separazione costituisce una forma di violenza.

È nell'opera di René Girard che Flusser vede finalmente trattato con lucidità il problema dell'aspetto criminale dell'identità, attraverso una rilettura originale del messaggio evangelico⁷³. Nella prima grande opera su questo tema, *La violenza e il sacro*⁷⁴, Girard introduce il problema del sacrificio facendo riferimento alla teoria di Hubert e Mauss sull'ambivalenza del sacro: è criminale uccidere la vittima perché è sacra, ma questa non sarebbe sacra se non la si uccidesse. Indicare quest'ambivalenza, come hanno fatto gli antropologi e poi lo stesso Agamben, è convincente e affascinante nella sua formulazione, ma secondo Girard non si è ancora detto niente: «dopo lo stupefacente abuso che se ne è fatto nel Novecento, è forse tempo di riconoscere che nulla di illuminante emana da esso, che non costituisce una vera spiegazione»⁷⁵. Il problema attende ancora una soluzione.

Analizzare il dispositivo sacrificale può insegnarci qualcosa: se la vittima può essere sostituita da un'altra, vuol dire che in se stessa è *indifferente*. Ciò che è insostituibile e che in un modo o nell'altro sembra dover trovare un'espressione è la violenza stessa. Girard chiama «rivalità mimetica» o «mimesi acquisitiva» il processo per il quale i membri di un gruppo desiderano ciò che gli altri hanno acquisito e imitano i loro comportamenti generando una spirale di violenza. Tutti i miti e le religioni avrebbero la funzione di regolare questa aggressività primitiva attraverso divieti e rituali: da un lato si proibiscono i comportamenti imitativi («Non desidererai la donna d'altri»), dall'altro si riproduce la crisi mimetica nei rituali, che consistono prevalentemente in violazioni dei divieti e permettono quindi di esprimere a un livello sublimato le tensioni represses (il sacrificio)⁷⁶. La domanda che sembra porsi Girard è: come si può mettere fine a questo circolo della violenza?

Nell'opera sul capro espiatorio, che Flusser riprende e commenta nel breve saggio «Do estranho», Girard individua una struttura fondamentale che sarebbe propria di ogni mito, uno «schema persecutorio». Attraverso l'analisi comparata di una

⁷² R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit., p. 44.

⁷³ *Il capro espiatorio* di R. Girard, che faceva parte della *Reisebibliothek* di Flusser, deve aver avuto una profonda influenza sul suo pensiero, come sembra indicare l'entusiasta comunicazione della scoperta in una lettera a M. Vargas.

⁷⁴ R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2003 [1972].

⁷⁵ Ivi, p. 13.

⁷⁶ Cfr. R. Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano 2001 [1978].

letteratura amplissima, che va dai testi omerici, alle tradizioni scandinave, a quelle azteche, fino ai poemi medievali europei, individua tre o quattro stereotipi riconoscibili quasi sempre: una situazione di crisi che disintegra l'ordine sociale, provocando una generale *indifferenziazione* (ossia una crisi di identità); l'individuazione di un *colpevole* a cui attribuire lo stato di crisi, che a volte coincide con l'eroe; dei segni di selezione vittimaria (il colpevole è riconoscibile perché è *diverso*); un atto di *violenza* collettiva nei confronti del colpevole, che si conclude normalmente con la sua morte o il suo esilio. Laddove una testimonianza orale o scritta documenti una violenza direttamente o indirettamente collettiva è possibile ritrovare, secondo Girard, almeno due o tre di questi stereotipi, ed è quindi possibile parlare di persecuzione e di capro espiatorio. Da queste premesse possono essere tratte alcune ipotesi. La prima, come aveva intuito Freud in *Totem e tabù*⁷⁷, è che dietro la violenza mitica si nasconda una violenza reale e che l'intero processo nasca da una crisi reale; la seconda è che la vittima non sia selezionata per una colpa effettiva, ma per i suoi tratti distintivi – perché è diversa. Ciò che conta non è trovare la causa del disastro, ma il colpevole.

La folla si lancerà sul colpevole per ucciderlo. Questo permetterà alla folla di distinguersi da lui: il colpevole è l'*altro* della folla, l'estraneo, lo straniero. Ristabilita la differenza, può essere ristabilita l'identità. La crisi può essere superata. L'assassinio collettivo è la funzione del nuovo ordine⁷⁸.

A quest'analisi il colpevole si rivela essere in realtà la vittima di un crimine collettivo e fondatore. È questo doppio ruolo a conferire al capro espiatorio la tipica ambiguità del sacro: in quanto è ritenuto responsabile della crisi è nemico pubblico, in quanto il suo sacrificio è alla base del nuovo ordine è eroe. La vittima è sempre selezionata per la sua diversità (zoppica, balbetta, ha i capelli rossi, è straniero): è l'anormale a fondare la norma, è l'altro a permetterci di identificarci. Possiamo definirci normali solo in quanto diversi dall'anormale.

Affermare che tutti i miti funzionano secondo il meccanismo vittimario del capro espiatorio significa criticarli, demistificarli, decostruirli. Nei miti, infatti, tutti sono convinti della responsabilità del colpevole, lui per primo, e tendono a considerare

⁷⁷ S. Freud, *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, Torino 1985.

⁷⁸ V. Flusser, «Do estranho», cit., p. 127, trad. mia.

giustificata la sua punizione. L'elemento fondamentale di tutti i miti – e del pensiero mitico che soggiace alle comunità che da essi nascono – è l'occultamento del meccanismo vittimario stesso. «La cultura umana è votata alla dissimulazione perpetua delle proprie origini nella violenza collettiva»⁷⁹. Secondo Flusser la *pensée sauvage* è caratterizzata da una rimozione della consapevolezza della propria azione criminale, che consiste nella condanna del capro espiatorio: «la coscienza magico-mitica è “cattiva coscienza”»⁸⁰.

Individuare ed eliminare il colpevole, il nemico, permette di ritrovare un'identità, ma l'omicidio collettivo, quandanche sia riconosciuto come crimine, è pensato sotto la categoria della colpa, riaprendo così il circolo della violenza. Questo può essere spezzato solo *porgendo l'altra guancia*, includendo e amando il nemico stesso: convertendo «la cattiva reciprocità della violenza» nella «buona reciprocità dell'amore»⁸¹. «Se tutti gli uomini amassero i loro nemici, non vi sarebbero più nemici»⁸². Secondo Girard i vangeli, anticipati in parte dall'Antico Testamento⁸³, sarebbero il primo racconto ad avere il capro espiatorio come significato e non come significante: «sono anti-miti»⁸⁴. La Bibbia rivela l'illusione persecutoria nel momento in cui dichiara l'innocenza delle vittime senza condannare i carnefici. I vangeli presentano secondo la prospettiva delle vittime lo stesso schema che i miti presentano secondo la prospettiva dei persecutori. Edipo è colpevole di parricidio, di incesto e di essere per questo responsabile della peste; gli ebrei accusati da Guillaume de Machaut nel XIV secolo sono colpevoli di aver avvelenato i fiumi e di aver così disseminato la piaga; Remo è colpevole di aver passato la linea tracciata da suo fratello. Abele e Gesù sono innocenti. E quello che più conta: non chiedono vendetta. Girard fa molta attenzione a non considerare la passione di Cristo come un sacrificio per l'umanità. Nei vangeli il termine non è mai utilizzato se non per opporsi alla pratica stessa del sacrificio, concepita come idolatria. Il valore

⁷⁹ R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit., p. 163.

⁸⁰ V. Flusser, «Do estranho», cit., p. 129, trad. mia.

⁸¹ R. Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, cit., p. 277.

⁸² Ivi, p. 270.

⁸³ Nelle parti più antiche dell'Antico Testamento si possono riconoscere i tre grandi momenti di ogni costruzione mitica: la crisi indifferenziante (Babele, le piaghe d'Egitto...), la violenza collettiva (la strage degli idolatri che hanno venerato il vitello d'oro), l'elaborazione dei divieti e dei rituali (la Legge). Tuttavia già in questi testi può essere individuato all'opera il principio dell'amore: nella storia di Caino, in quella di Giuseppe, diffusamente nell'opera dei Profeti e in particolare in Isaia. Cfr. R. Girard, *Delle cose nascoste...* cit., pp. 192-194.

⁸⁴ V. Flusser, «Do estranho», cit., p. 129, trad. mia.

liberatorio non sta nel sangue, ma nell'aver amato i propri carnefici anche nel momento del martirio: «Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno»⁸⁵. Non solo la Passione non dev'essere letta come un sacrificio, ma persino «il sacro non svolge alcun ruolo nella morte di Gesù»⁸⁶. La crocifissione non è la causa della divinità del Cristo che sarebbe in quel modo sacrificato, fatto *sacro* (separato), fondando una nuova identità e una nuova discriminazione. Al contrario la sua morte e la sua umiliazione sono una conseguenza della sua divinità, da sempre *altra* rispetto a «questa terra in preda alla violenza»⁸⁷ e questo atto di amore radicale mette fine al sacro e a ogni discriminazione.

I vangeli non mettono a nudo solo l'innocenza delle vittime, ma anche il meccanismo di rimozione da parte dei carnefici, che appunto «non sanno quello che fanno», rivelando così l'intero dispositivo del capro espiatorio. Quando i farisei dicono «se fossimo vissuti ai tempi dei nostri padri, non saremmo stati complici nel versare il sangue dei profeti»⁸⁸, si stanno distinguendo da loro, stanno individuando dei colpevoli per potersi rappresentare come innocenti: «e così testimoniate, contro voi stessi, di essere figli degli uccisori dei profeti»⁸⁹. Secondo Girard con il termine “figli” non si intende una trasmissione ereditaria, ma una solidarietà spirituale che si realizza nel ripudio dell'altro. «È nella volontà di rottura, paradossalmente, che ogni volta si realizza la continuità tra padri e figli»⁹⁰. Il vero crimine consiste nella mancanza di consapevolezza di essere come i propri padri: il *discriminare* stesso è in questo caso criminale. Gli assassini di Gesù Cristo che non sanno quello che fanno sono simili agli ipocriti farisei che non fanno quello che dicono, o peggio che fanno senza amore, e ancora questi sono simili a ciascuno di noi quando, come afferma Paolo senza fare discriminazioni, facciamo ciò che detestiamo e non ciò che vogliamo⁹¹. Si passa quindi dalla discriminazione degli altri in quanto colpevoli all'interiorizzazione della distinzione nella coscienza stessa. Ammettere che ognuno di noi può essere colpevole è il primo passo per il superamento del concetto di colpa come categoria persecutoria e apre la strada al riconoscimento dell'alterità in se

⁸⁵ Lc 23, 34.

⁸⁶ R. Girard, *Delle cose nascoste...* cit., p. 293.

⁸⁷ Ivi, p. 295.

⁸⁸ Mt 23, 30.

⁸⁹ Mt 23, 31.

⁹⁰ R. Girard, *Delle cose nascoste...*, cit., p. 213.

⁹¹ Rm 7, 15.

stessi. Quando i vangeli denunciano l'ipocrisia dei farisei non stanno accusando un gruppo di una colpa che non appartiene ad altri, ma intendono mostrare, secondo Girard, come tutti gli esseri umani, persino i migliori, i pii farisei, dissimolino la violenza fondatrice che si ritrova non solo negli assassini collettivi, ma in ogni quotidiano atto di discriminazione⁹².

Se ognuno di noi, ancora oggi, in un occidente moderno e cristiano, finisce per fare ciò che non vuole e poi reprime la sua cattiva coscienza, se la reciprocità della violenza è ancora viva, vuol dire che il pensiero mitico non è scomparso. Come può una cultura cristiana essere anti-mitica e allo stesso tempo continuare a cercare capri espiatori? Solo attraverso un'interpretazione restrittiva del messaggio evangelico, che porta fondamentalmente a rimitizzarlo: «Questa volta sono i cristiani a dire: *Se fossimo vissuti ai tempi dei nostri padri giudaici, non saremmo stati loro complici nel versare il sangue di Gesù*»⁹³. Non si comprende il monito di Gesù come rivolto all'umanità intera, ma come un'accusa ristretta agli ebrei, nuovo capro espiatorio. Ciascuno di noi, quando reprime la propria cattiva coscienza, rimuove la consapevolezza che «*tutti hanno ucciso Gesù, che tutti continuano a uccidere Gesù, che nessuno sa quello che sta facendo, mentre lo fa, e che dire che gli ebrei hanno ucciso Gesù è continuare a ucciderlo*»⁹⁴.

3.4 Idolatria e intersoggettività

⁹² Per riferirsi alla scissione della coscienza Girard usa l'espressione *double bind*, doppio vincolo, che riprende da G. Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1980, pp. 244-270, e dalla scuola di Palo Alto, P. Watzlavick, J. Beavin, D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, cit., pp. 72-226. L'esempio riportato da Bateson è di una madre che rivede il figlio ricoverato da tempo per disturbi psichiatrici: il figlio tenta di abbracciare la madre, che si irrigidisce. Il figlio esita, al che la madre gli dice che non deve avere paura dei suoi sentimenti, come se quella del figlio non fosse una reazione al suo gesto, ma fosse determinata da ciò che prova. Da parte della madre sono presenti due livelli di comunicazione: uno gestuale, che esprime freddezza, da lei rimosso, e uno verbale, che intende esprimere affetto, ma in realtà accusa il figlio di essere responsabile dell'incomunicabilità.

⁹³ R. Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, cit., p. 228.

⁹⁴ V. Flusser, «Do estranho», cit., p. 130, trad. mia. In questo contesto Flusser cita anche Hitler, in un implicito riferimento alle tesi che H. Arendt esprime in Id., *La banalità del male*, Feltrinelli, Milano 2013, opera che lo ha influenzato moltissimo (cfr. V. Flusser, «Sulla banalità del male», in *Flusser Studies* 19, maggio 2015 [1969]). Demonizzare il nazismo è pericoloso, perché si rischia di fare del popolo tedesco un capro espiatorio, riaprendo la spirale mitica della violenza. Non è un caso che il primo lavoro di Arendt sia dedicato al concetto di amore in Agostino.

Lo sforzo di non cedere alla tentazione di tornare al mito dev'essere esercitato in ciascuno di noi, quotidianamente. All'obiezione che abbiamo bisogno di identificarci e quindi di passare attraverso il processo necessariamente violento della differenziazione, Flusser risponde che il modello dell'amore o, come preferisce chiamarlo, dell'intersoggettività, permette un'identificazione, per quanto diversa da quella mitica. L'estraneo che inevitabilmente ricerchiamo in una situazione di caos indifferenziato non deve essere un oggetto di differenziazione, un "lui", bensì un "tu".

Flusser si riferisce qui al principio dialogico di M. Buber, che in *Io e tu*, considera due atteggiamenti fondamentali dell'essere umano, determinati da due coppie di parole: io-tu e io-esso. Il presupposto fondamentale è che «non c'è alcun io in sé»⁹⁵, ma solo un "io" che si rivolge a un "tu" e un "io" che si rivolge a un "esso", dove la relazione è considerata precedente all'individuazione. Il regno dell'esso è quello fondato da un atteggiamento transitivo nei confronti del mondo, dall'io che si pone come soggetto di un oggetto («Percepisco qualcosa. Provo qualcosa. Mi rappresento qualcosa. Voglio qualcosa. Sento qualcosa. Penso qualcosa»⁹⁶). Il regno del tu è quello dell'amore, che non è un sentimento, ma una relazione in cui si sta («L'amore è tra l'io e il tu»⁹⁷), fondata sulla reciprocità (*Gegenseitigkeit*): «l'amore è responsabilità di un io verso un tu»⁹⁸. Lévinas commenta così il testo di Buber: «Il rapporto tra io e tu consiste in questo, che l'io si pone di fronte a un qualcosa di esterno, cioè a un ente che è radicalmente altro e lo conferma come tale»⁹⁹. Nei termini utilizzati finora si può dire che una volta individuato l'estraneo, questo non viene conquistato e ridotto a oggetto di comprensione, ma ci si rivolge a lui come a un tu capace di rivolgersi a noi: non lo si prende come anormale che delimita la nostra normalità, ma ci si rivolge al "tu" come occasione per scoprirsi estranei dell'estraneo, altri dell'altro. Nonostante la relazione fondamentale sia quella tra l'io e il Tu eterno, per chi sta nell'amore tutti gli esseri umani possono liberarsi «dal

⁹⁵ M. Buber, «Io e tu», in *Il principio dialogico*, cit., p. 59.

⁹⁶ Ivi, p. 60.

⁹⁷ Ivi, p. 69.

⁹⁸ Ivi, p. 70. La reciprocità non è reversibilità (*Umkehrbarkeit*), perché il mio tu non è identico all'io dell'altro e viceversa: ogni risposta è autonoma e solo per questo si può parlare di responsabilità.

⁹⁹ E. Lévinas, «Martin Buber und die Erkenntnistheorie», in Aa.Vv., *Martin Buber*, Kohlhammer, Stuttgart 1936, p. 123, citato in M. Buber, «Io e tu», cit., p. 63n.

groviglio dell'ingranaggio; i buoni e i cattivi, i savi e i folli, i belli e i brutti, l'uno dopo l'altro diventano per lui reali, diventano un tu»¹⁰⁰.

I due volti che, secondo Buber, il mondo ha per l'uomo, il suo duplice atteggiamento (uno oggettivante, l'altro responsabile), richiamano le due vie a cui accenna Paolo (quella della carne e quella dello spirito) e le due reciprocità di cui parla Girard (quella cattiva della violenza e quella buona dell'amore)¹⁰¹. Da una parte un mondo di cose ridotte a idoli «prostituiti e pronti a essere appresi e compresi da me»¹⁰², un mondo di soggetti che si rivolgono a oggetti che non possono corrispondere e danno origine inevitabilmente a forme di rivalità mimetica; dall'altra l'amore per il prossimo e per il nemico, che è incluso senza essere esaurito, un'apertura intersoggettiva all'estraneo che è possibile perché si scopre in se stessi il punto di vista dell'altro. Da un lato l'idolatria, dall'altro l'*agape*; da un lato il dominio del soggetto, dall'altro l'intersoggettività.

Il fenomenologo Jean-Luc Marion, in *Dio senza essere*, elabora un'opposizione che ha molti punti in comune con quella fin qui tracciata, contrapponendo idolo e icona. Il primo non dev'essere inteso come un ritratto, ma come uno specchio «che rinvia allo sguardo la sua immagine o, più esattamente, l'immagine della sua mira»¹⁰³. Secondo un principio simile a quello della *profezia che si autoavvera*, come si evince dal passo di Paolo sugli idoli¹⁰⁴, lo sguardo finisce per dare forma a ciò che si aspetta di vedere. L'idolo restituisce allo sguardo la sua mira, perché è lo sguardo a fare l'idolo, o meglio è la coscienza (la *syneidesis* paolina). L'idolo è per di più uno specchio invisibile, perché riempie lo sguardo senza eccedenze, senza spazio per l'altro, neanche per una cornice, fino al punto da offuscare la propria funzione. Lo sguardo che fa l'idolo è sempre accompagnato dall'occultamento della propria cattiva coscienza, la consapevolezza di essere costruttori di idoli è sempre rimossa. L'idolo è ingannevole perché non si presenta mai come tale.

L'icona, al contrario, trasforma il nostro sguardo in uno specchio che riflette ciò che guarda. Ma ciò verso cui si volgono i nostri occhi, l'*eikon*, è a sua volta uno

¹⁰⁰ M. Buber, «Io e tu», cit., p. 69.

¹⁰¹ Come abbiamo visto Buber riserva il termine *reciprocità* (*Gegenseitigkeit*) a quella buona e chiama quella cattiva *reversibilità* (*Umkehrbarkeit*).

¹⁰² V. Flusser, «Não imaginarás», cit., p. 212.

¹⁰³ J.-L. Marion, *Dio senza essere*, cit., p. 26.

¹⁰⁴ 1 Cor 8, 7-13.

sguardo rivolto a noi: «diventiamo specchio visibile di uno sguardo invisibile che ci sovverte commisurandoci alla propria gloria»¹⁰⁵. Amiamo il prossimo scorgendo in lui l'immagine (*eikon*) di Dio e lui ricambia il suo amore e il suo sguardo, intravedendo in noi e in se stesso l'Interamente altro.

«Non giudicare il tuo prossimo, finché non sei giunto al suo posto», diceva Hillel, riformulando la regola d'oro¹⁰⁶. Il carattere intersoggettivo della relazione agapica è espresso pienamente in questa massima, che permette di capire come solo imparando a vedere dal punto di vista dell'altro si possa evitare l'errore di tentare di *comprenderlo* e quindi di ridurlo a sé. È solo in quanto figlio, più o meno consapevole, di questa tradizione che Kant può inserire tra le massime del comune intelletto umano, corrispondente alla facoltà di giudizio, quella di «pensare mettendosi al posto di ciascun altro»¹⁰⁷.

Per Flusser, quando si imparerà a guardare dal punto di vista dell'altro, l'individuo non sarà più visto come elemento della società che può essere opposto ad altri, o venire escluso, ma come «nodo di relazioni intersoggettive»¹⁰⁸ che ne precedono l'individuazione. Chi invece si pone come soggetto di un oggetto, in posizione di dominio, sta compiendo un atto di violenza. Ma «ogni violenza rivela ormai quello che rivela la passione di Cristo, la genesi debole degli idoli cruenti, di tutti i falsi dei delle religioni, delle politiche e delle ideologie»¹⁰⁹. L'amore per il nemico abbatte gli idoli perché l'idolo non è altro che quel modello-ostacolo (*skandalon*) rappresentato dall'altro della rivalità mimetica. Dove le relazioni sono pensate in termini intersoggettivi, dove c'è *agape*, non c'è più idolo. Combattere l'idolatria significa quindi per Flusser, in primo luogo, costruire il dialogo.

¹⁰⁵ J.-L. Marion, *Dio senza essere*, cit., p. 38.

¹⁰⁶ Pirqué Avot, 2, 5; cfr. D. Flusser, *Jesus*, cit., p. 98.

¹⁰⁷ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999, p. 130.

¹⁰⁸ V. Flusser, «Do estranho», cit., p. 132, trad. mia.

¹⁰⁹ R. Girard, *Il capro espiatorio*, cit., p. 325.

Essere assoggettati al segno

4.1 Roma e il potere delle immagini

Gli idoli non esistono, ci insegna Paolo. Sono una semplice illusione dovuta a una superstizione, a una consuetudine. Ma quasi due secoli dopo, i primi filosofi cristiani scrivono ancora contro l'idolatria e mettono in guardia i fedeli dalle immagini. Perché l'idolatria è ancora un pericolo? E se ciò che conta è ciò che sta nel cuore (i buoni o i cattivi propositi, la presenza o l'assenza dell'amore), perché mettere in guardia dalle immagini e dagli altri prodotti umani? Le cose esterne non erano state rese indifferenti?

Una prima risposta di ordine storico alla domanda “cosa resta dell'idolatria dopo Cristo?” deve riguardare il contesto in cui scrivono i Padri della chiesa e può essere ricercata in alcune opere sul ruolo delle immagini nel tardo ellenismo e in particolare nell'impero romano¹. Gli autori che a partire dal secondo secolo possono oramai dire di professare la fede del *christianismos*, in opposizione allo *ioudaismos*, sono cittadini romani di cultura tardo ellenistica ed è in risposta alla crisi di questa cultura che molti si sono convertiti. L'*inclinatio*, il declino culturale, politico, economico e morale di Roma, soprattutto dopo la morte di Marco Aurelio (180 d.C.), era percepito da tutti: i cristiani si differenziavano semplicemente perché lo leggevano come l'approssimarsi della fine dei tempi². Già molto prima di questa crisi politica, verso la fine della repubblica, si registrava la percezione di una decadenza dei costumi, che in molti casi portava a rimpiangere l'austerità della *religio* e della moralità arcaiche³. A questo sentimento di crisi si accompagnava un generale senso

¹ P. Zanker, *Un'arte per l'impero*, Electa, Milano 2002; Id., *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2006 [1989]; T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, Einaudi, Torino 2003 [1987].

² S. Mazzarino, *La fine del mondo antico*, Bollati Boringhieri, Torino 2008 [1959].

³ A sua volta il senso di decadenza morale del II secolo a.C. era stato preceduto dalla crisi agraria che aveva colpito l'Italia dopo le grandi conquiste. Qui non si vuole indicare quale crisi sia stata originaria, ma dove e quando emersero la *percezione* della crisi e il concetto di decadenza. Cfr. Ivi, p. 18.

di disillusione e di distacco verso tradizioni a cui non si riusciva più a credere, tanto che Cicerone poteva scrivere in un famoso passo del *De divinatione*: «Assai spiritoso è il vecchio motto di Catone che affermava di meravigliarsi che un aruspice non si mettesse a ridere ogni volta che vedeva un altro aruspice. Quante sono le cose predette da essi che sono poi accadute?»⁴. Prima ancora della crisi politica, una crisi dei valori segna la cultura tardo ellenistica dell'impero precedente al definitivo affermarsi del cristianesimo come religione di Stato, uno smarrimento che Yourcenar, citando Flaubert, descrive così: «Quando gli dei non c'erano più e Cristo non ancora, tra Cicerone e Marco Aurelio, c'è stato un momento unico in cui è esistito l'uomo, solo»⁵.

Il primo segno evidente della trasformazione della cultura di quest'umanità abbandonata a se stessa è nella funzione delle immagini. In un impero vastissimo e culturalmente eterogeneo che aveva un profondo bisogno di coesione queste sono rapidamente diventate il principale strumento di comunicazione pubblica⁶. «Siamo ancora tutti nell'impero, e tutte le strade portano a Roma»⁷, afferma Flusser, il quale è convinto che il potere dell'impero romano fosse dovuto al suo sistema infrastrutturale e alla sua capillare organizzazione comunicativa, che sarebbe resistita alla cristianizzazione dell'impero e poi alla sua caduta, arrivando a informare la società medievale e moderna. Roma è per Flusser il modello di un'organizzazione centralizzata fondata su un emittente principale (*auctoritas*) a cui i destinatari sono connessi grazie alla loro *religio* (che Flusser riporta a *religare*⁸), garantendo la *traditio* (la trasmissione fedele delle informazioni provenienti dall'alto). Non è un caso quindi che la maggiore autorità religiosa si chiamava *pontifex maximus*⁹: i ponti e le strade sono tanto essenziali per la cultura e la società romana quanto i teatri e le piazze per quella greca. È a partire dalla loro funzione comunicativa che devono

⁴ Cicerone, *De divinatione*, II, 24.

⁵ M. Yourcenar, «Taccuini d'appunti», in *Memorie di Adriano*, [...]

⁶ Questo discorso è valido, prima ancora che per Roma, per l'impero di Alessandro Magno, dove si può rintracciare l'inizio di questo processo.

⁷ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 138, trad. mia.

⁸ Secondo E. Montanari *religio* non deriva da *religare* (legare), interpretazione nata con Lattanzio per poi essere attribuita agli antichi, ma da *religere* (raccogliere nuovamente) o *relegere* (rileggere). Cfr. E. Montanari, «Il concetto di "religio" a Roma», in G. Filoramo (a cura di), *Dizionario delle religioni*, Einaudi, Torino 1993, p. 642.

⁹ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 139.

essere comprese non solo le principali infrastrutture, ma anche e soprattutto le epigrafi, i monumenti, le statue, le monete e tutti gli altri media visivi.

Paul Zanker, in *Un'arte per l'impero*, descrive questo processo come una «strumentalizzazione politica delle immagini»¹⁰. Con quest'ultimo termine si devono intendere, in senso ampio, «non solo le opere d'arte, gli edifici e le visioni poetiche, ma anche i rituali religiosi, l'abbigliamento, le cerimonie di Stato e gli atteggiamenti del sovrano: insomma tutte le forme di rapporto sociale suscettibili di assumere una valenza visiva»¹¹. Si potrebbe quasi fare un parallelo con le pratiche moderne della pubblicità e della propaganda politica, se non si rischiasse perdere di vista una questione fondamentale: non si aveva a che fare con un'istituzione unica (l'impero come un'impresa o un partito) che intendeva influenzare direttamente il suo pubblico, ma con un articolato intreccio di relazioni che includeva il senato e le classi più agiate. Ogni rappresentazione dell'imperatore commissionata da un privato cittadino era insieme un'autorappresentazione della propria posizione sociale e una glorificazione di Roma stessa. «Il potere delle immagini si concretizza secondo uno schema circolare: anche i potenti finiscono per soggiacere alla suggestione dei propri simboli»¹².

Erano in tanti a partecipare all'elaborazione di una strategia comunicativa da rendere difficile pensare che non fossero almeno in parte coscienti della funzione che avevano le immagini. Si può pensare che in molti fossero consapevoli che queste non *rappresentavano la divinità* dell'imperatore, ma lo *rendevano divino* e allo stesso tempo questa coscienza era repressa perché non vanificasse gli effetti voluti. Fenomeni come lo *Zeitgesicht*, il «volto d'epoca», per cui i ritratti di privati tendono ad assomigliare ai ritratti degli imperatori del momento, rendono chiaro come la funzione principale delle immagini non fosse più quella di *ricercare* un modello (per esempio, nella statua di un soggetto maschile, un ideale di uomo), come avveniva almeno fino al IV secolo a.C., bensì di *costruire* un personaggio utilizzando modelli

¹⁰ P. Zanker, *Un'arte per l'impero*, cit., p. 7.

¹¹ Ivi, p. 5.

¹² P. Zanker, *Augusto e il potere delle immagini*, cit., p. 6. Un discorso di questo tipo può essere forse considerato valido anche per la propaganda e la pubblicità moderna, ma è bene che Zanker faccia il distinguo, per evitare che si riduca tanto il sistema comunicativo antico, quanto quello moderno, a un modello semplificato e stereotipo.

già disponibili, quelli offerti dalla tradizione¹³. Alla funzione conoscitiva delle immagini, che ancora si può individuare nei dialoghi platonici, per quanto svalutata, e che si ritrova in modo eminente nella *Poetica* di Aristotele, si è sostituita una funzione comunicativo-performativa: chi fa immagini non guarda più all'archetipo, a ciò di cui l'immagine è immagine, ma solo agli effetti che questa potrà avere sul suo pubblico.

Secondo Tonio Hölscher¹⁴ il nuovo linguaggio figurativo sviluppatosi nel tardo ellenismo non è semplicemente un nuovo stile, che succede a quelli che lo hanno preceduto, ma comporta una fondamentale rottura. Il presupposto da cui partiva tanto l'arte arcaica, quanto quella classica e persino quella del primo ellenismo, «era che il mondo potesse essere afferrato nei suoi aspetti sostanziali come realtà fisica concreta; ogni cambiamento delle possibilità formali dell'arte andava quindi inteso anche come acquisizione di una nuova parte di realtà»¹⁵. In altri termini si credeva che la *physis* potesse essere almeno parzialmente compresa imitandone, o meglio *ri-presentandone*¹⁶, alcuni tratti essenziali. La selezione di alcuni aspetti a scapito di altri permetteva di vedere meglio la forma di qualcosa, transcendendo la mera contingenza di ciò che appariva: la differenza tra gli stili delle diverse epoche era solo dovuta a quali tratti si riteneva necessario selezionare e quali trascurare.

Il nuovo linguaggio figurativo, pur utilizzando gli stessi schemi formali – o meglio proprio per questo –, ne trasforma radicalmente il senso, andando in direzione di un'«astrazione dei contenuti» e di una «tipizzazione delle forme»¹⁷. Una volta persa la fiducia nella capacità delle immagini di fungere da via d'accesso alla verità delle cose, a queste non resta che la funzione comunicativa: la realtà visibile non è più rappresentata per permettere di avvicinarsi al suo fondamento invisibile, ma diventa «sempre più segno di idee non empiriche»¹⁸, veicolo di concetti astratti finalizzati principalmente alla comunicazione politica. «La coerenza della realtà era

¹³ Cfr. D. Guastini, *Prima dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003; Id., «Mimesis, apotheosis, kenosis. Arte poetica e fede religiosa nell'antichità», in *Acta Philosophica*, II, 24, 2015, pp. 247-264.

¹⁴ T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, cit.

¹⁵ Ivi, p. 68.

¹⁶ È come «ri-presentazione, presentazione su un altro piano», che Guastini concepisce il concetto classico di *mimesis*, D. Guastini, *Prima dell'estetica*, cit., p. 20.

¹⁷ T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, cit., p. 69.

¹⁸ *Ibid.*

meno importante della comprensibilità del significato concettuale»¹⁹. Per rendere la comunicazione più chiara, efficace e comprensibile a tutti, si ricorre alla tipizzazione delle forme. Il concetto di *mimesis* si depotenzia al punto che non si imita più la realtà, ma i modi tradizionali di rappresentarla: si emulano gli stili. Sull'altare augusteo di Arezzo, per esempio, si trovano insieme un rilievo di derivazione ellenistica che rappresenta la lupa con i gemelli in un ambiente bucolico, e sulle facce laterali due Vittorie in stile neoattico, di cui una arcaizzante. Quello che a prima vista appare un eclettismo dominato dall'arbitrio e da preferenze personali, si rivela essere una «selezione regolata su ciò che si intende comunicare»²⁰. Le due figure allegoriche sono più chiaramente identificabili se isolate dal contesto, come avviene con le forme neoattiche, mentre per esprimere l'idillio del paesaggio naturale lo stile ellenistico risulta più adatto.

I diversi modi di rappresentazione sono tutti disponibili come in un repertorio, condiviso dal pubblico, a cui si può attingere liberamente, a seconda del messaggio che si intende trasmettere, degli effetti che si vuole produrre e dell'aspetto che si preferisce sottolineare. Perciò si può parlare, secondo Hölscher, di una semantizzazione degli stili, che finiscono per costituire le componenti di un sistema. I modi di rappresentazione che si erano succeduti diacronicamente dalla grecità arcaica, a quella classica, fino all'ellenismo, nel tardo ellenismo sono tutti disponibili sincronicamente. Nell'Atene del V secolo a.C. una scultura come il Laocoonte sarebbe stata considerata non verosimile, inadeguata alla rappresentazione del vero, mentre nella Roma del I secolo d.C. una statua simile poteva essere inadeguata solo a un determinato luogo e a un determinato contesto, cioè inadatta a produrre certi effetti desiderati.

L'esempio forse più eclatante della funzione comunicativa e insieme performativa delle immagini è quello del rituale dell'apoteosi, dove è quasi impossibile distinguere la rappresentazione dal rituale stesso. Il profondo legame tra rituale e immagine non è da sottovalutare e non è un caso, come nota Zanker, che la maggior parte dei rilievi dell'arte imperiale romana non rappresentino eventi unici, bensì «rituali che si

¹⁹ Ivi, p. 71.

²⁰ T. Hölscher, *Il linguaggio dell'arte romana*, cit., p. 67.

ripetono ciclicamente»²¹, al punto che in casi di *damnatio memoriae* il ritratto di un imperatore poteva essere semplicemente sostituito con un altro, senza che la composizione del rilievo ne risentisse.

Quando un imperatore che il senato considerava degno di ricordo e venerazione moriva, aveva luogo il rituale dell'apoteosi, la sua assunzione al cielo, a cui la popolazione prendeva parte direttamente. Lungo le strade principali di Roma, dominate dai maggiori monumenti, si dispiegava un corteo chilometrico in cui sfilavano i senatori, le mogli con i loro lamenti, i rappresentanti di tutte le professioni, reparti scelti dell'esercito. L'intera processione era accompagnata da cori e immagini dei maggiori trionfatori del passato si levavano sulla folla. Doni venivano offerti dai rappresentanti di varie città dell'impero. La celebrazione culminava nella cremazione della salma, deposta in un tabernacolo d'oro, su una monumentale pira funebre ricca d'incenso e preziose piante aromatiche da cui si alzava una nuvola profumata che copriva la città per giorni. Un'aquila, infine, si levava in volo dalla pira portando in cielo l'imperatore divinizzato. «Nei grandi rituali di stato il mito imperiale diventava fino a un certo grado realtà per quelli che partecipavano, e queste esperienze si rinnovavano nel ricordo quando si guardavano le immagini dei monumenti imperiali»²². I rilievi che rappresentavano l'apoteosi sui monumenti conferivano credibilità a ciò che si era visto, mentre il ricordo di ciò che si era visto restituiva vita alle immagini. La potenza di quest'apparato visivo era capace di rendere divino un uomo. Questa era per i cristiani, nei primi secoli dell'impero, l'idolatria.

4.2 Tertulliano e l'asservimento alle immagini

La prima opera cristiana dedicata interamente al problema dell'idolatria, scritta da Tertulliano a Cartagine verso l'inizio del III secolo, è il *De idololatria*. Tertulliano è nato pagano e conosceva bene la suggestione di quei riti contro cui si sarebbe scagliato. Ha praticato l'attività forense tra il Nord Africa e Roma, una formazione

²¹ P. Zanker, *Un'arte per l'impero*, cit., p. 20. Sul legame tra immagine e temporalità ciclica si sofferma più volte V. Flusser, *infra*, II 4.

²² P. Zanker, *Un'arte per l'impero*, cit., p. 23.

che ha lasciato segni profondi sulla graffiante retorica dei suoi scritti apologetici, e si è convertito intorno al 195. È stato il primo teologo cristiano ad aver sistematicamente scritto in latino: le parole che usa «si imporranno nel vocabolario teologico con una forza tale che l'Occidente intero si riconoscerà, fosse anche senza saperlo chiaramente, in questo personaggio fuori dal comune»²³. È l'unico tra gli apologeti cristiani antichi, insieme a Origene, a non essere stato insignito del titolo di Padre della chiesa: dopo aver tanto lottato contro pagani, gnostici ed eretici «arrivò al punto di cadere egli stesso, si dice per eccesso di rigorismo – ma ci si potrebbe accontentare di dire: per eccesso e basta –, nell'eresia che combatteva con un accanimento senza uguali»²⁴. Quando scrive il *De idololatria* è già vicino a entrare nella setta dei montanisti, se non ne fa già parte²⁵: bisogna tenere conto di questo rigorismo per tentare di rispondere, questa volta dal punto di vista teorico, alla domanda su cosa resti dell'idolatria dopo Cristo.

Lo scritto di Tertulliano non si rivolge ai pagani, ma ai cristiani che vivono in mezzo a essi, nel tentativo di regolare i loro rapporti e di indicare un limite netto tra una convivenza accettabile e una collusione con gli idolatri che trascinerebbe inevitabilmente il credente cristiano là dove non vorrebbe andare. Il *De idololatria* sembra oscillare tra il punto di vista del Paolo di *I Cor 8*, dove si afferma che gli idoli non sono niente, e una posizione vicina a quella veterotestamentaria che mette in guardia dal pericolo di contagio con gli idoli e considera l'idolatria come un «peccato modello». Il testo esordisce proprio in questo senso:

L'idolatria è il principale crimine del genere umano, la più grave colpa del secolo, tutta insieme ed allo stesso tempo è la causa del processo e del giudizio. Infatti, benché ogni delitto abbia la propria specifica definizione, tuttavia ogni delitto è una manifestazione del crimine di idolatria²⁶.

Omitte titulos, lascia perdere i nomi, le etichette, continua Tertulliano: *opera recognosce*, esamina i fatti. Al di là dei nomi che si possono attribuire ai diversi peccati, legati ciascuno a una particolare azione, l'idolatria è la disposizione d'animo

²³ G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 60.

²⁴ Ivi, p. 62.

²⁵ R. Braun, «Chronologia Tertulliana: le *De carne Christi* et le *De idololatria*», in *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 21, 1974, pp. 271-282.

²⁶ Tertulliano, *L'idolatria*, 1, 1.

che si trova alla base di ognuno di essi. Idolatria è omicidio e omicidio è idolatria: chi rende culto agli idoli uccide se stesso, condannando la propria anima, e chi uccide ha voltato le spalle a Dio.

Tertulliano sembra riconoscere, con Paolo, che l'idolatria è nel cuore: è nel valore che si attribuisce a un fenomeno e non è provocata meccanicamente dalla cosa stessa. Si immagina infatti un esempio simile a quello di *I Cor 8*, la partecipazione a un evento in cui si celebra un sacrificio. Rituali di questo tipo erano diffusi in quasi tutte le funzioni pubbliche, come per esempio i matrimoni, e non solo in cerimonie strettamente religiose. Qui la differenza, ancora una volta, sta nella disposizione d'animo con cui si partecipa all'evento: «se, invitato per un sacrificio, vi assisterò, sarò partecipe dell'idolatria; se un'altra causa mi mette insieme a colui che sacrifica sarò soltanto spettatore del sacrificio»²⁷. Se il fine per il quale si è presenti non è il sacrificio stesso, ma altro – come le nozze di un amico pagano – «possiamo considerarci al servizio dell'uomo e non dell'idolo»²⁸.

Davanti a un idolo si può anche non essere idolatri, se non gli si presta servizio né coi gesti né con la mente. Allo stesso tempo, tuttavia, si deve tenere conto che «l'idolatria esiste anche senza idolo»²⁹. Persino nell'antica società ebraica, aniconica, dove «una volta, tanto tempo fa, non esisteva nessun idolo [...], seppure non sotto il medesimo nome, nello specifico modo di agire si praticava l'idolatria»³⁰. È evidente che qui Tertulliano usa il termine idolo in modo diverso da come lo usa Paolo in *I Cor 8, 4*: lì si intendeva un falso Dio («nessun idolo al mondo [*ouden eidolon en kosmo*] e nessun Dio, se non uno [*kai oudeis Theos, ei me eis*]), mentre qui si intende una semplice immagine. Tertulliano si rifà all'etimologia del termine:

Eidos in greco ha il significato del latino *forma*; ne consegue che il diminutivo *eidolon* da esso derivato ugualmente presso di noi suona *formula*. Pertanto ogni *forma* o *formula* chiede di essere chiamata idolo. Ne consegue che ogni forma di devozione (*famulatus*) e di servile dedizione (*servitus*) nei confronti di un idolo sia idolatria³¹.

²⁷ Ivi, 16, 1.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Tertulliano, *L'idolatria*, 3, 1.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

Se davvero per idolo si deve intendere una qualsiasi immagine, senza fare differenza di contenuto («nessuno creda che debba essere ritenuto un idolo solo quello che, con sembianza umane, sia diventato oggetto di culto»³²), né di materiale («non è importante che l'idolo sia fatto di gesso, o con dei colori, o di pietra, o di bronzo, o d'argento, o di filo»³³), l'estensione di ciò che va temuto e per quanto è possibile evitato, è simile a quella indicata dal secondo comandamento, che non a caso Tertulliano cita poco dopo per ricordare che «Dio proibisce sia che l'idolo venga prodotto sia che venga venerato»³⁴. Chi fabbrica un idolo è idolatra anche se non gli rende culto, perché qualsiasi forma di assoggettamento all'idolo è sufficiente per cadere nel principale peccato del genere umano. I termini *famulatus* e *servitus* usati da Tertulliano indicano una forma di schiavitù e dipendenza nei confronti delle immagini che può prendere diverse forme, ma che consiste fondamentalmente nel perdere parte della propria agentività a loro vantaggio, nel subire la loro influenza.

Alla base della denuncia dell'idolatria e della messa in guardia dalle immagini, si trova quindi il riconoscimento del loro potere. Se non si ravvisasse una qualche loro efficacia, sarebbero ritenute innocue. Lo stesso Paolo ritiene che la coscienza debole di chi ha consuetudine con gli idoli (la rappresentazione di falsi dèi come se fossero veri) finisca per essere affetta dalla loro presenza al punto da esserne «contaminata» (*molunetai*). Questo termine occorre solo una volta in Paolo e riguarda solo gli effetti del rapporto reiterato con gli idoli sulla coscienza (*syneidesis*), ma viene subito seguito dall'affermazione che mangiare o non mangiare qualsiasi cosa non ci avvicina né ci allontana da Dio. Si ammette solamente che determinate esperienze possano avere effetti sulla nostra coscienza e soltanto questa può renderci più o meno vicini a Dio.

Il campo semantico dell'immondo e della malattia, che era così comune nell'Antico Testamento, soprattutto in relazione agli idoli (*gilulim*), è quasi assente in Paolo, ma ritorna in Tertulliano: «non penso che noi si sia immuni dal contagio dell'idolatria [*a contagio idolatriae vacare*]»³⁵; «ciò dovrà essere evitato a causa dell'idolatria, [...] anche se soltanto a parole viene detto che egli mangia del

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, 4, 1.

³⁵ Ivi, 8, 1.

sacrificio. Perché? È forse minore la contaminazione [*inquinamenti*]?»³⁶; «piuttosto, evitiamo già da lontano ogni suo respiro come se si trattasse della peste»³⁷. La metafora della malattia aiuta a comprendere una relazione, quella tra coscienza e immagine, su cui non si ha il controllo. Il respiro pestilenziale ci contagia prima che ci rendiamo conto di esserci avvicinati troppo. La potenza delle immagini sta nella loro capacità di agire sullo scarto che si apre nella coscienza scissa, tra il conoscere e il riconoscere, il sapere e il volere, l'agire e il giudicare. Nonostante ci si senta forti dell'aver acconsentito nel proprio intimo alla legge di Dio, le immagini agiscono sulla legge nelle membra «che muove guerra alla legge della mia mente e mi rende schiavo»³⁸. Si poteva davvero assistere al rituale di apoteosi, come ci viene descritto da Zanker, e continuare a dirsi “no, non sta succedendo niente, l'imperatore è solo un uomo”?

È qui che prende forma il vero paradosso di Tertulliano, segnato da un lato da un moralismo rigorista che pensa ancora in termini di immunità, dall'altro convinto che se Cristo ha amato l'uomo, «formato nelle immondizie dell'utero», ha amato «anche la sua nascita, anche la sua carne, perché è impossibile amare qualcosa escludendo ciò che determina il suo essere»³⁹. Com'è possibile essere convinti della potenza dell'*agape* che tutto include e allo stesso tempo credere nella potenza delle immagini che ci assoggettano a esse? Fino a dove è in nostro potere rendere inefficaci gli idoli tramite il retto giudizio della nostra coscienza e quando invece sono loro ad avere la meglio su di noi?

4.3 *Apparatus*

Nel *De corona*, un altro testo in cui indirettamente viene affrontato il problema dell'idolatria⁴⁰, Tertulliano utilizza – forse per la prima volta in ambito filosofico –

³⁶ Ivi, 10, 1.

³⁷ Ivi, 12, 1.

³⁸ Rm 7, 23.

³⁹ Tertulliano, *De carne Christi*, 4, 3.

⁴⁰ Probabilmente intorno al 211 un soldato romano, cristiano, si rifiutò di indossare la corona che gli imperatori Geta e Caracalla avevano fatto consegnare a tutti i membri dell'esercito in occasione di una cerimonia militare. Dichiarando di essere cristiano e di non coronarsi perché riteneva il gesto

un concetto che può aiutarci a comprendere il complesso intreccio tra l'azione dell'interno sull'esterno e quella dell'esterno sull'interno, un concetto che sarà centrale nel pensiero di Flusser e di molti degli autori che hanno riflettuto sui nuovi media: il concetto di apparato.

La contraddizione tra la posizione agapica paolina e quella immunitaria e rigorista, entrambe presenti in Tertulliano, viene fatta emergere in un breve dialogo interiore che lo porta a cercare finalmente una soluzione.

Tutto è puro per chi è puro (Tt 1, 15); e così tutto è impuro per chi è impuro. – Niente però è più impuro degli idoli. – Ma le cose sono pure, in quanto realtà create da Dio, e in virtù di questa loro condizione sono di uso comune. – Però anche il modo concreto di usarne fa differenza [*ipsius usus administratio interest*]⁴¹.

Si può parlare di un dialogo interiore perché Tertulliano è fondamentalmente d'accordo con tutte le affermazioni precedenti. Alla citazione di Paolo segue un'obiezione rigorista, vicina alle concezioni giudeo-cristiane; la terza affermazione, un'obiezione usuale da parte dei pagani⁴², riflette un atteggiamento razionale nei confronti del divino ed è probabilmente quella da cui Tertulliano si sente più lontano; la risposta conclusiva utilizza nuovamente un argomento paolino, tratto sempre da *I Cor* 8, che contrappone un uso lecito e uno illecito. Se si accetta la premessa agapica che tutto è puro per chi è puro, l'impurità degli idoli dev'essere determinata dall'impurità della coscienza. Da questa consapevolezza non si deve però trarre la conseguenza che se tutto ci è indifferente si può fare tutto, perché sebbene le cose in se stesse non abbiano effetti sulla coscienza, il *modo di usarne* può trasformare il nostro sguardo su di esse rendendole impure.

Infatti, io immolo un gallo a me stesso, come anche Socrate a Esculapio, e brucio qualche profumo d'Arabia, se mi disturba l'odore di qualche luogo, ma non col medesimo gesto rituale né col medesimo abbigliamento né col medesimo apparato [*apparatu*] con cui si sacrifica agli idoli.

idolatrato, il soldato era stato arrestato e condannato a morte. Era ancora vivo e in carcere quando Tertulliano scrisse questo trattato in difesa della scelta del soldato.

⁴¹ Tertulliano, *De corona*, 10, 1.

⁴² Cfr. Tertulliano, *De spectaculis*, 2, 1.

Il termine *apparatus* fa parte della famiglia semantica del verbo *parare*, preparare, disporre, nel senso di rendere pari (*par*, *-is*). Il prefisso *ad-* aggiunto a *parare* indica una finalità imminente: approntare, “allestire per”, “predisporre a”⁴³. L’*apparatus* è tutto ciò che viene “apparecchiato”: le posate disposte sulla tavola per il pasto; le armate disposte sul campo per la battaglia; le candele e gli incensi disposti sull’altare per il sacrificio; le parti di una catapulta montate e disposte per scagliare il masso; la grande pira, l’aquila, i ritratti, i cori e il corteo pronti per l’apoteosi. L’apparato è l’insieme degli elementi necessari a svolgere una funzione le cui componenti, singolarmente prese, sono inefficaci. Usando il termine *apparatus* Tertulliano si limita in questo caso a riferirsi agli oggetti presenti sull’altare, probabilmente incensi e piante profumate, ma considerando insieme questi oggetti, l’abito e il gesto rituale, sta identificando esattamente quel sistema capace di produrre effetti che sfuggono al controllo di chi, invece, poteva mantenere verso ciascuna delle sue componenti una distaccata indifferenza.

Nell’elenco di elementi in sé indifferenti ma pericolosi se articolati con altri in un apparato, compaiono l’abito, il gesto, i profumi d’Arabia e il gallo da immolare: sono assenti le immagini, che pure in un rituale pagano di epoca imperiale non dovevano mancare. Tertulliano sembra prendere alla lettera il secondo comandamento, definendo tutte le immagini come idoli⁴⁴ e condannandone non solo la venerazione, ma anche la produzione e qualsiasi contatto che anche contro la propria volontà possa portare a dedicare loro una servile dedizione. Se sviluppiamo fino in fondo la considerazione per cui niente è in sé impuro, ma tutto può essere occasione di caduta – può avere cioè un effetto performativo e agire sulla nostra coscienza – quando ci si presenta “apparecchiato” con altri elementi, allora potremmo permetterci l’azzardo ermeneutico di pensare che le immagini stesse, secondo le basi poste da Tertulliano, possano funzionare come un apparato. I colori, le linee, i materiali, non importa

⁴³ Da *apparatus* derivano in italiano sia “apparato” che “apparecchio”. In inglese *apparatus* traduce anche il termine “dispositivo”. In francese oltre a *appareil*, che traduce sia l’apparato amministrativo che l’apparecchio tecnico, è presente il termine *apparat*, con cui si intende la pompa di una cerimonia (qualcosa di simile vale per il portoghese con i termini *aparelho* e *aparato*). Questo ci permette di pensare come l’aspetto amministrativo, quello tecnico, quello rituale e quello spettacolare siano tutti implicati nel concetto latino di *apparatus*.

⁴⁴ Ci sono alcune rare eccezioni. In un passaggio del *De idololatria* (5, 1) Tertulliano fa riferimento al serpente di bronzo che in *Numeri* 21, 8-9 Dio commissiona a Mosè per guarire chi è stato avvelenato dai serpenti veri nel deserto. Il serpente di bronzo non è un idolo, ma non è nemmeno un’immagine (*imago*, *similitudo*, *effigies*), bensì una *figura*, come si chiarirà più avanti.

quanto preziosi e decorativi, non sono idoli in se stessi, ma solo se disposti per rappresentare qualcosa⁴⁵. In quel caso le componenti visive costituiscono qualcosa che potremmo definire un *apparato mimetico*: è quello a dare scandalo, portandoci a guardarlo *come se* fosse davvero ciò che non è.

4.4 Agostino e la finzione

È a questo punto che il problema dell'idolatria ci conduce verso la questione della somiglianza, dell'inganno e della simulazione e quindi alle riflessioni di Agostino. La linea agapica paolina secondo cui gli idoli non sono niente, ma è la coscienza a essere idolatrica quando per consuetudine giudica qualcosa *come se* fosse un idolo, in Tertulliano è compenetrata da una sensibilità ancora immunitaria, che tende a separare puro e impuro, sacro e profano, noi e gli altri. Con Agostino, invece, questa linea agapica si afferma pienamente, al punto che si potrebbe parlare, come fa il grande studioso del cristianesimo primitivo J. Danielou, di una «vittoria postuma» di Paolo⁴⁶. Tutti i temi toccati finora – l'idolatria, l'ipocrisia, l'interiorità, la coscienza, la mediazione, l'amore – sono ripresi e sistematizzati da Agostino grazie all'elaborazione di un'originale teoria del segno e dell'espressione. Si tratta di un passaggio fondamentale perché quest'impostazione semiologica del problema dell'idolatria avrà una profonda eco sul pensiero moderno e in particolare su Flusser.

Agostino scrive in un contesto già molto diverso da quello di Tertulliano: a cavallo tra il IV e il V secolo, dopo l'editto di Milano (313), il concilio di Nicea (325) e l'editto di Tessalonica (380), in un impero oramai cristiano. Gli idolatrici rituali pagani, sempre più rari e privati, non sono più sentiti come il vero pericolo. Lo sono invece le eresie: manicheismo, arianesimo, donatismo, pelagianesimo.

⁴⁵ Per rispondere ai cristiani che si giustificano affermando che sono costretti a costruire idoli per mantenersi, Tertulliano mostra quali attività non idolatriche sono possibili per chi svolge il mestiere di artigiano: «Lo stuccatore sa anche riparare le case, tirare l'intonaco, intonacare la cisterna, appianare le cimase e decorare le pareti con numerosi ornamenti ad eccezione dei simulacri. Ed anche il pittore, il marmista, colui che lavora il bronzo e qualunque cesellatore conosce le possibilità di applicazione di ognuna delle proprie arti e ne conosce bene la versatilità. Infatti, colui che sa disegnare [*signum describit*], quanto più facilmente decora un tavolo pregiato [*abacum linit*]?», *De idololatria* 8, 1 (traduzione modificata).

⁴⁶ J. Daniélou, *L'église des premiers temps*, Seuil, Paris 1985, p. 48. Sappiamo da una lettera a Milton Vargas del 30/05/1979 che Flusser ha studiato l'opera di Jean Danielou.

L'imminente seconda venuta di Cristo, attesa da secoli, è percepita come sempre meno imminente. Senza più la fretta di chi vive come se stesse per intraprendere un viaggio⁴⁷, i cristiani, ora al potere, possono elaborare una *doctrina* per comprendere quali delle istituzioni umane debbano essere conservate e quali no. Nel frattempo, nelle catacombe appena fuori Roma, e in seguito nelle chiese, sono comparse le prime, semplici, immagini cristiane⁴⁸.

Quello spostamento verso l'interiorità, che supera il precedente dualismo tra puro e impuro valorizzando le intenzioni (*dialogismoi*) e il modo di usare le cose più che le cose stesse, la scoperta della coscienza scissa (*syneidesis*), che in Paolo non è ancora una *teoria*, acquisisce con Agostino uno statuto filosofico. Nei *Soliloquia*, una delle sue prime opere, emerge sin dal titolo e dalla struttura quale sia l'oggetto privilegiato della sua indagine: una coscienza scissa, capace di dialogare con se stessa⁴⁹. I partecipanti al soliloquio, termine inventato da Agostino in quest'occasione, sono chiamati A. e R. e possono essere interpretati come *Agostino* e *Ragione*. Lo stesso A. si chiede chi sia R.: «non so se io stesso, o un altro fuori o dentro di me»⁵⁰.

«Dio e l'anima: questo desidero ardentemente conoscere»⁵¹, si afferma nel primo libro e Flusser scriverà che in questa frase si riassume l'essenza del pensiero cristiano⁵². Tutto il resto è funzionale a questa conoscenza e può essere compreso solo attraverso l'anima e grazie all'aiuto di Dio. L'amore di Dio e del prossimo è una condizione preliminare per la conoscenza del mondo, il quale a sua volta ci interessa solo in funzione di Dio. Accettando pienamente quanto detto da Paolo a proposito degli idoli, il problema dell'idolatria viene ricondotto a quello dell'errore di giudizio: non più un tradimento consapevole, ma un autoinganno. Non un adulterio, ma una caduta.

Pur non citando mai esplicitamente la questione dell'idolatria i *Soliloquia* vanno in questa direzione perché elaborano quella che Flusser definirebbe una teoria intersoggettiva della verità. L'impostazione del problema è da subito chiaramente

⁴⁷ 1 Cor 7, 29-35.

⁴⁸ Sulla genesi non eterodossa delle immagini cristiane si veda D. Guastini (a cura di), *Genealogia dell'immagine cristiana*, cit.

⁴⁹ Agostino, *Soliloqui*, Bompiani, Milano 2002.

⁵⁰ Ivi, I 1, 1.

⁵¹ Ivi, I 2, 7.

⁵² V. Flusser, «Judaismo como antipaganesimo», cit., p. 2.

agapica, dal momento che richiede la capacità di mettersi al posto dell'altro: «R. Consideriamo ora questo problema. Se uno ti dicesse che questa parete non è una parete ma un albero, che cosa penseresti? – A. Che il suo o il mio senso si inganna, oppure che lui chiama la parete con questo nome»⁵³. L'accento è posto sul modo in cui l'oggetto appare e non sulla cosa in sé, e la prima forma di controllo della propria esperienza contingente e limitata è il confronto con altre esperienze. Se definiamo qualcosa come falso significa che, a seguito di un controllo empirico o razionale, abbiamo riconosciuto che appare diverso da ciò che è: ciò comporta che nel momento in cui lo riconosciamo come falso non siamo più tratti in inganno.

Si deve pertanto ammettere che non si inganna chi vede cose false, ma chi dà l'assenso a cose false. [...] La falsità non è quindi nelle cose, ma nel senso: d'altra parte, chi non dà l'assenso a cose false, non si inganna. Ne risulta che noi siamo una cosa e il senso un'altra: appunto perché, quando quello sbaglia, noi possiamo non sbagliare⁵⁴.

In modo simile, scriverà Agostino nel *De mendacio*, non mente chi dice il falso, ma chi afferma con qualsiasi mezzo d'espressione qualcosa di diverso da ciò che pensa: se chi mente si è a sua volta ingannato e crede falso il vero, mentirà pur affermando il vero. Tanto nel caso di chi si inganna, quanto nel caso di chi mente, ciò che conta non è l'intrinseca falsità di qualcosa, ma la *sententia animi*. «È dall'intenzione [*sententia*] dell'animo e non dalla verità o falsità delle cose in sé che bisogna giudicare se uno mente o non mente»⁵⁵. E così, se si parla di dragoni alati, non sono questi a essere falsi – dal momento che non esistono – ma il giudizio (*sententia*)⁵⁶ che attribuisce loro l'esistenza. Il termine *sententia* significa in primo luogo un modo di vedere o di pensare, quindi un giudizio su qualcosa, in secondo luogo l'intenzione che segue a questo giudizio e infine la sua espressione, soprattutto verbale. Nella sua seconda accezione può tradurre il greco *dialogismos* (proposito o intenzione) presente nei vangeli.

Niente è in sé falso – niente è in sé un idolo –, siamo noi a ingannarci quando non teniamo conto che qualcosa può essere diverso da come appare. Eppure si dice di

⁵³ Agostino, *Soliloqui*, II 3, 3. Lo strano esempio potrebbe alludere a un albero dipinto sulla parete. Poco più avanti, infatti, si parla di un albero dipinto (II 6, 10).

⁵⁴ Agostino, *Soliloqui*, II 3, 3.

⁵⁵ Agostino, *Sulla bugia*, Bompiani, Milano 2001, 3, 3.

⁵⁶ Agostino, *Soliloqui*, II 16, 30.

alcune cose che sono false. In che senso affermiamo che un albero dipinto è un falso albero? Un dipinto è un dipinto, non può essere detto falso in se stesso, e se ci inganniamo e lo scambiamo per un albero vero non ne riconosciamo la falsità proprio perché ci siamo ingannati. Se dunque riconosciamo un albero dipinto come tale possiamo definirlo un albero falso solo perché *assomiglia* a un albero vero. Notando la somiglianza ci rendiamo conto che qualcosa può essere occasione d'inganno: sappiamo che in altre circostanze qualcun altro, o persino noi stessi, potrebbe dare l'assenso a ciò che gli sembra vero. In questo senso «la somiglianza delle cose, che riguarda gli occhi, è madre della falsità»⁵⁷. L'argomentazione ha dei tratti in comune con quella del *Sofista* di Platone in cui si afferma che l'immagine non è ciò che rappresenta, ma è realmente se stessa, cioè un *eikon*⁵⁸. Anche Platone metteva in guardia dai *phantasmata* che illudono la percezione, tuttavia lasciava intendere che quanto più un'immagine fosse in se stessa simile al vero (e non a un punto di vista su qualcosa), tanto più poteva essere usata per avvicinarsi alla verità. Per Agostino, invece, la somiglianza è sempre *mater falsitatis*, perché è attraente: *similitudine lenocinante falli*⁵⁹. Il verbo *lenocinor* significa adulare, corteggiare, prostituirsi: per descrivere la similitudine si ricorre al campo semantico dell'idolo.

Ciò che chiamiamo falso, tutto ciò che è verosimile (*verisimilis*), «finge di essere ciò che non è [*se fingit esse quod non est*]» o al limite «cerca di essere e non è»⁶⁰. Non ogni finzione però può essere detta ingannevole (*fallax*), ma solo quella che ha l'intenzione di ingannare (*fallendi adpetitum*). «Chi fa ciò senza lo scopo di ingannare, pur simulando [*fingunt*] qualcosa, si chiama solo menzognero»⁶¹: tali solo i mimi, le commedie, i poemi, le pitture e le sculture, perché non sono veri, ma non vogliono essere falsi. Un buon attore, imitando Priamo, non pretende di diventarlo, ma vuole essere un *vero* attore nel ruolo di un *falso* Priamo. L'attore è chiamato in greco *hypocrites*, l'accusa che nei vangeli Gesù rivolge ai farisei e che Paolo ha

⁵⁷ Agostino, *Soliloqui*, II 6, 10.

⁵⁸ Platone, *Sofista*, 240b.

⁵⁹ Agostino, *Soliloqui*, II 6, 12.

⁶⁰ Agostino, *Soliloqui*, II 9, 16.

⁶¹ *Ibid.* Nei *Soliloqui* il termine mendacio ha ancora un'accezione ambigua, simile a quella di finzione e non strettamente legata all'inganno, che è esplicitamente condannato. A partire dal *De mendacio*, invece, la menzogna è definita a partire dall'intenzione di ingannare ed è quindi pienamente condannata, riservando alla *fictio* questa posizione intermedia tra vero e falso.

rivolto a Pietro in occasione dell'incidente di Antiochia⁶². Agostino chiama *histrion* l'attore, ma *simulatio* l'ipocrisia di chi agisce solo per essere visto e non perché crede in ciò che fa: i farisei che pregano ostentatamente in strada, Pietro che non siede con i pagani per paura del giudizio del partito di Giacomo. Gli *histriones* non vanno presi a esempio, per via della loro triste condizione che li costringe a dover essere falsi per essere veri, ma non sono condannati tanto duramente quanto coloro che simulano. Gli attori vogliono assomigliare al personaggio che interpretano, ma non vogliono essere scambiati per essi. Chi simula, invece, è un bugiardo che intende ingannare e ha il cuore doppio (*cor duplex*). Questo non significa che non ci si possa adattare al contesto: quando Paolo si fa «tutto a tutti»⁶³, giudeo con i giudei, senza legge con i senza leggi, debole con i deboli, non è per simulazione. Paolo non si comporta in questo modo per apparire diversamente da come è e far credere di essere così, ma «grazie alla libertà del suo pensiero [*libertate sententiae suae*]»⁶⁴, per la libertà del suo giudizio. Si tratta ancora una volta della capacità di mettersi per davvero al posto di ciascun altro e guardare dal loro punto di vista la stessa verità: «per diventarne partecipe con loro»⁶⁵.

Grazie allo spostamento dalle cose allo sguardo su di esse, Agostino è in grado di superare la dicotomia tra vero e falso e di individuare nel campo semantico della *fictio* qualcosa come un'area neutra, che acquisisce un valore positivo o negativo a seconda dell'uso che se ne fa⁶⁶. «Non tutto ciò che fingiamo è menzogna, ma solo quando fingiamo ciò che non significa nulla. Quando invece la nostra finzione [*fictio*] si riferisce a un qualche significato, non è menzogna, ma figura della verità [*figura veritatis*]»⁶⁷. La finzione è qui chiaramente identificata come un campo neutro che può essere ingannevole se non è costruita in funzione di un significato, ma che può anche esprimere la verità. Il termine *figura* non designa in questo

⁶² «Ma quando Cefa [Pietro] venne ad Antiochia, mi opposi a lui a viso aperto perché evidentemente aveva torto. Infatti, prima che giungessero alcuni da parte di Giacomo, egli prendeva cibo insieme ai pagani; ma dopo la loro venuta, cominciò a evitarli e a tenersi in disparte, per timore dei circoncisi. E anche gli altri Giudei lo imitarono nella simulazione [*synypekrithesan*], al punto che anche Barnaba si lasciò attirare nella loro ipocrisia [*hypokrisei*]», Gal 2, 11-13.

⁶³ 1 Cor 9, 19-23.

⁶⁴ Agostino, *Sulla bugia*, 5, 8.

⁶⁵ 1 Cor 9, 23.

⁶⁶ Sulla finzione in Agostino si veda M. Bettetini, *Figure di verità*, Einaudi, Torino 2004, in particolare il secondo capitolo (pp. 27-48).

⁶⁷ Agostino, *Quaestiones Evangeliorum* II 51, trad. it. in Id., *L'istruzione cristiana*, cit., p. 461.

contesto una semplice figura retorica, ma ha un valore specifico di grandissima rilevanza per l'esegesi e persino per l'escatologia cristiana.

Flusser ricorda più volte, in diversi suoi testi, che «la parola finzione [*Fiktion*] viene dal latino *fingere* , come anche la parola *figura*. Perciò tutti i miei progetti [*Skizzen*] sono finzioni, perché sono figure [*Figuren*]»⁶⁸. Su questo termine ha scritto pagine fondamentali Erich Auerbach, ripercorrendo la storia del concetto con un rigore filologico e perspicacia filosofica⁶⁹. Come ricordato da Flusser, il termine figura appartiene allo stesso campo semantico del verbo *fingere* (foggiare, plasmare), da cui deriva anche il sostantivo *fictio*, e in origine indicava un rilievo plastico, opponendosi a *forma*, con cui si designava uno stampo, una forma cava. L'incontro con la cultura ellenistica portò il termine *figura* a sovrapporsi a quelli greci di *schema* (aspetto) e *typos* (impronta), con cui si identificava l'aspetto esteriore, qualcosa da informare, in opposizione a *eidos* e *morphe* (tradotti con *forma*), che designavano ciò che informa⁷⁰. La principale svolta semantica tuttavia non avviene con l'ellenizzazione del latino, ma con la cristianizzazione della cultura ellenistico-romana. Paolo utilizza il termine *typos*, poi tradotto da Tertulliano con *figura*, in un'accezione profondamente originale. Qualsiasi evento realmente accaduto nel passato (e raccontato nell'Antico Testamento, la cui verità storica non è messa in discussione) è un'impronta, un'ombra, un'anticipazione di ciò che ora, con l'avvento di Cristo, appare nella sua verità: qualsiasi cosa sia avvenuta in passato può essere letta come una prefigurazione del futuro (*typos tou mellontos*⁷¹). Riconosciamo la verità come tale perché ci era stata prefigurata e riconosciamo un evento passato come figura quando questo si compie ripetendosi in una forma più alta. Con Tertulliano si stabilisce un vocabolario del dispositivo figurale o tipologico, utilizzato anche da Agostino: la figura anticipa la *veritas* che a sua volta adempie (*implet*) la figura. Il processo di verità ha un indice temporale: ogni adempimento

⁶⁸ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 50, trad. mia. Vedi anche ivi, p. 118 e Id. *Die Schrift*, cit., p. 129.

⁶⁹ E. Auerbach, «Figura», in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2005.

⁷⁰ Il termine *schema*, per il suo carattere di transitorietà, è usato anche per i casi grammaticali e in seguito per le figure retoriche. Cicerone e Quintiliano usano il termine *figura* anche in queste accezioni.

⁷¹ Rm 5, 14.

richiede una prefigurazione, ogni figura assume il proprio compimento futuro⁷². Giona esce dal ventre della balena dopo tre giorni prefigurando la resurrezione di Gesù; Giosuè fa entrare il popolo d'Israele nella terra promessa dopo la morte di Mosè, come Gesù Cristo farà entrare i fedeli nel regno di Dio dopo il superamento della Legge mosaica; il serpente di bronzo che Dio fa affiggere a Mosè su un'asta di legno prefigura la croce del Signore⁷³. La somiglianza tra i due eventi (o le due immagini nell'ultimo caso) è minima, quanto basta perché l'analogia possa essere colta: è proprio la dissomiglianza a preservare le figure dal pericolo idolatrico.

4.5 Significare e sostituire

Se fino a Tertulliano la figura si limitava a essere un dispositivo ermeneutico, per quanto fondamentale, con Agostino diventa il modello di ogni significazione. Come l'amore di Dio è condizione e fine di ogni sapienza, allo stesso modo l'interpretazione biblica è il modello per una teoria dei segni che ha come proprio fine ultimo quello di fare da fondamento a una teoria dell'esegesi dei testi sacri. Nel *De magistro* si afferma che «nulla si insegna senza segni»⁷⁴, ma allo stesso tempo la conoscenza della cosa dev'essere presupposta perché si comprenda il significato del segno che la esprime. In modo simile, la verità è annunciata dalle figure, che sono pienamente comprensibili solo alla luce dell'evento che le compie. Non si può mostrare o fare riferimento ad alcunché senza ricorrere a segni, verbali o gestuali che siano: persino indicare l'oggetto in questione o imitare l'azione che si vuole esprimere sono dei segni. Per chi non ne conosca già il significato, tuttavia, questi segni sono incomprensibili⁷⁵.

Una figura è in funzione del proprio adempimento: è necessariamente più oscura, parziale e imperfetta della verità che la compie. Senza questa differenza di grado non

⁷² È quest'indice storico a distinguere nettamente la *figura* dall'allegoria. La lettura allegorica dei testi sacri, molto utilizzata per esempio da Filone di Alessandria, ricerca dei profondi significati morali o mistici, che hanno un valore extra-storico e sono semplicemente veicolati dal racconto, ma potrebbero essere espressi altrimenti.

⁷³ Nu 21, 7-9; Tertulliano, *L'idolatria*, 5, 1.

⁷⁴ Agostino, *De magistro*, 10, 31.

⁷⁵ Chi insegna quindi non trasferisce conoscenza nell'allunno, ma le sue parole sono un'occasione perché il discepolo rifletta dentro di sé, intuisca la verità di ciò che è stato detto e lo apprenda interiormente (*intus*). Cfr. Agostino, *De magistro*, 14, 46.

c'è rimando, ma una somiglianza inerte. Nei *Soliloquia* si distingue la somiglianza tra cose uguali, che è reciproca (le uova, i gemelli, le impronte), e quella tra cose di grado diverso, dove qualcosa di inferiore e meno perfetto (*deterior*) si dice essere simile a qualcosa di superiore (un riflesso allo specchio rispetto al corpo di cui è immagine, un'impronta rispetto a ciò che l'ha causata). Nel secondo caso tutti gli elementi della cosa inferiore si trovano in quella superiore, ma non viceversa: perciò non si può dire che un uomo somigli al suo ritratto, ma solo il contrario. Per lo stesso principio, la somiglianza quasi perfetta di due uova ci impedisce di usarne uno come segno dell'altro. Nel *De magistro* si stabilisce che tutto ciò che è in funzione (*propter*) di altro «è necessariamente inferiore a ciò di cui è in funzione»⁷⁶. Quest'inferiorità non risponde a una gerarchia ontologica, ma a una scala di valori determinata dal soggetto giudicante. È lui che usa qualcosa in funzione di altro e seleziona i suoi mezzi in base all'obiettivo che intende raggiungere.

Nelle prime pagine del *De doctrina christiana* è teorizzata con chiarezza una tale organizzazione del mondo secondo mezzi e fini, che viene posta a fondamento di tutta la teoria del segno.

Ci sono alcune cose di cui dobbiamo godere [*frui*], altre che dobbiamo usare [*uti*]; ce ne sono poi altre che godono e usano. Quelle di cui dobbiamo godere ci rendono felici; quelle che dobbiamo usare ci sono di aiuto nel tendere alla felicità e, per così dire, ci sostengono perché possiamo giungere a quelle che ci rendono felici e unirli a loro⁷⁷.

Più ancora che comprendere quali siano i mezzi adeguati a raggiungere determinati fini, la difficoltà sta nell'individuare ciò di cui dobbiamo godere. Non tutto, infatti, è degno di essere amato per se stesso. Trattando quotidianamente con le cose di cui dovremmo solo fare uso siamo tentati di volerne anche godere: in questo modo, tuttavia, «siamo impediti nel nostro procedere e talvolta anche sviati, così che impigliati nel desiderio delle cose inferiori siamo ritardati e anche richiamati indietro dal conseguimento delle cose di cui dobbiamo godere»⁷⁸. Secondo M. Simonetti la distinzione agostiniana tra *uti* e *frui*, tra cose transitive e cose intransitive, risente dell'opposizione platonica tra mutabile e immutabile e avrebbe come fonte diretta il

⁷⁶ Agostino, *De magistro*, 9, 25.

⁷⁷ Agostino, *De doctrina christiana*, I, III 3.

⁷⁸ *Ibid.*

De officiis di Cicerone, che distingue tra *utile* e *honestum*, e il *De philosophia* di Varrone, opera perduta. Nonostante l'impostazione e la terminologia chiaramente filosofica, si può tuttavia ipotizzare che si ha qui a che fare con una rielaborazione del concetto biblico di idolatria: solo di Dio si può davvero godere esclusivamente per se stesso. Chi gode di qualcosa di finito non può che trascurare Dio, riservando ad altri la dedizione solo a Lui dovuta. Quando il mezzo che si sceglie di utilizzare per raggiungere il proprio fine risulta eccessivamente piacevole, non si tratta più di uso, ma di abuso: lo strumento si interpone tra noi e il nostro obiettivo, oscurandolo invece di condurci a esso. Il mezzo, il cui godimento non può renderci altrettanto felici quanto il fine che ci eravamo posti, si sostituisce a quest'ultimo e noi restiamo «impigliati in una perversa dolcezza [*perversa suavitate implicati*]»⁷⁹.

I segni sono strumenti per giungere ad altro, cose che servono a significare altro: fanno parte del regno delle cose sensibili e temporali a partire dalle quali «dobbiamo comprendere le realtà eterne e spirituali»⁸⁰. Usano dei segni non solo coloro che li creano, ma anche chi li interpreta come tali. Possono essere usati «per effondere e trasferire nell'animo di un altro ciò che ha nel proprio animo colui che dà il segno», o come fanno gli animali quando «esternano gli appetiti del loro animo»⁸¹, e in questo caso si tratta di segni «intenzionali» (*data*)⁸². Ma possono anche essere usati quando «grazie all'osservazione e all'esperienza» siamo in grado di risalire da un fenomeno a ciò che lo determina, anche quando non c'è intenzionalità, e in questo caso si parla di segni «naturali»: il fumo rivela il fuoco, la traccia il passaggio di un animale, il volto lo stato d'animo. In tutti questi casi il segno è sempre subordinato a ciò a cui si riferisce. La stessa perversione che Agostino individua nel rapporto tra cose da usare e cose di cui godere, può essere ritrovata anche per quanto riguarda la relazione tra i segni e le cose significate.

Che questa teoria della perversione dei segni sia una rielaborazione del concetto di idolatria è reso esplicito da un passo dello stesso Agostino:

⁷⁹ Ivi, I, IV 4.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Ivi, II, II 3.

⁸² M. Simonetti traduce *data* come «intenzionali» e non secondo la traduzione corrente come «convenzionali», «perché da tutto il contesto risulta chiaro che la distinzione tra *signa naturalia* e *data* è basata soltanto sulla volontarietà, cioè sull'intenzionalità, di chi dà il segno», *Commento a L'istruzione cristiana*, Fondazione Lorenzo Valla, Roma 2000, p. 418. A comprovare quest'ipotesi si consideri che Aristotele, il quale distingue tra segni naturali (*physei*) e convenzionali (*thesei*), considera le voci degli animali come appartenenti al primo gruppo, contrariamente ad Agostino.

Ciò che l’apostolo ha detto riguardo agli idoli e ai sacrifici che sono offerti in loro onore [1 Cor 8; 1 Cor 10], dobbiamo estenderlo a tutti i segni immaginari, che spingono o a prestare culto agli idoli o a venerare la creazione e le sue parti quasi fossero Dio ovvero a darsi cura di rimedi e altre regole⁸³.

Gli idoli non sono nulla, ma per consuetudine le coscienze deboli considerano le carni a loro sacrificate come se questi esistessero davvero, ammoniva Paolo. Gli idolotiti erano segni immaginari, senza valore – come lo sono tutte le superstizioni ancora diffuse – «ma dato che sono stati notati e registrati, per questo hanno assunto valore, e producono effetti diversi sulle diverse persone a seconda delle idee e dei preconetti di ognuno»⁸⁴. Agostino, come già Tertulliano seguendo la linea paolina, tiene in particolare considerazione il contesto in cui si dà il giudizio, che non può limitarsi al valore che una determinata azione avrebbe in se stessa. Denudarsi durante un banchetto è scandaloso, mentre farlo in un bagno pubblico non lo è⁸⁵. Come questo sono tanti gli esempi di relatività dei valori: Agostino ne cita diversi, mostrando come le consuetudini di un popolo sembrano vergognose a un altro e viceversa, e come anche all’interno della stessa cultura – quella latina per esempio – le abitudini possano variare profondamente, al punto che molti si sono convinti che non esista una giustizia in sé, «ma che a ogni popolo sembra giusta la propria consuetudine»⁸⁶. L’errore di chi la pensa in questo modo è di non riuscire a pensare una legge che non sia quella dell’universalismo astratto, che risulta dall’estendere a tutti un punto di vista particolare. «Non hanno capito, per non dilungarmi troppo, che il precetto “non fare ad altri quello che non vuoi sia fatto a te” non può assolutamente variare in relazione alla diversità delle loro usanze pagane»⁸⁷: è la legge dell’amore che permette di orientarsi tra le diverse consuetudini e regolare il proprio giudizio in base al contesto. Ed è sempre questa legge a permetterci di discernere ciò che è degno di amore per sé e ciò che non lo è: «definisco amore l’inclinazione dell’animo volta a godere di Dio per lui stesso e di sé e del prossimo per Dio; cupidigia invece

⁸³ Agostino, *De doctrina christiana*, II, XXIII 36.

⁸⁴ Ivi, II, XXIV 37.

⁸⁵ Agostino, *De doctrina christiana*, III, XII 18. In un contesto inappropriato la nudità è scandalosa anche senza che sia espressione di un’intenzione libidinosa, perché può provocare effetti nefasti sulle coscienze deboli, effetti che invece non si verificano in altri contesti.

⁸⁶ Ivi, III, XIV 22.

⁸⁷ *Ibid.*

l'inclinazione dell'animo volta a godere di sé e del prossimo e di qualsiasi essere corporeo non per Dio»⁸⁸. La cupidigia, l'incapacità di amare, è quindi fondamentalmente un sinonimo dell'idolatria.

«Non tutto ciò che fingiamo è menzogna, ma solo quando fingiamo ciò che non significa nulla»: così è per gli idoli e per tutte le superstizioni, istituzioni umane prive di significato. Una costruzione che non serve ad avvicinarsi a ciò di cui è degno godere non è solo inutile, ma dannosa perché ci seduce e ci intrappola:

È assoggettato al segno chi compie qualche atto o venera qualche cosa che hanno valore di segni, senza sapere che cosa significhino. Chi invece compie o venera un segno utile istituito da Dio e ne comprende significato ed efficacia, venera non ciò che appare e passa ma proprio ciò cui tutti questi segni vanno riferiti⁸⁹.

L'idolatra è assoggettato al segno: questa formulazione, in linea con il pensiero di Paolo e di Tertulliano, il quale considerava idolatria ogni forma di *famulatus* e *servitus* nei confronti di un idolo, aggiunge al concetto un'accezione semiotica che lo emancipa dal suo legame privilegiato con le immagini. In modo oramai sempre più evidente l'idolatria è considerata una perversione del modo in cui ci si rivolge agli elementi che mediano tra interno ed esterno, tra soggetto e oggetto: i segni, li chiama Agostino, i media, saranno chiamati dal pensiero critico del XX secolo. Le immagini, per la loro *lenocinante* disposizione alla similitudine, tendono a catturare lo sguardo e a impigliarci nella loro «perversa dolcezza» con una forza maggiore rispetto agli altri segni. Ma questo non significa che tutte le immagini siano in se stesse idoli: si potrebbe pensare a delle immagini dissimiglianti e oneste, che si presentino chiaramente come segni. Allo stesso tempo è possibile che l'occasione di caduta siano altri segni, come i rituali, il cibo o persino la scrittura, quando si rimane attaccati alla sua lettera e non al suo spirito. Sono idolatri i pagani che venerano «come dèi le immagini fatte dalla mano dell'uomo»⁹⁰, ma anche quelli che riconoscono che una statua di Nettuno è solo un segno che sta a significare tutto il mare: «perché per me non è dio sia qualsiasi statua sia tutto il mare»⁹¹. Pur

⁸⁸ Ivi, III, X 16.

⁸⁹ Ivi, III, IX 13.

⁹⁰ Ivi, III, VI 11.

⁹¹ *Ibid.*

riconoscendo qualcosa come segno, scambiano la creatura per il creatore e non godono di Dio in essa, ma della creatura per se stessa. Agostino sembra accusare di idolatria persino gli ebrei che «apprezzavano i segni delle cose spirituali come se fossero le cose stesse, perché non sapevano a che si riferissero»⁹², nonostante si trattasse senza dubbio di un peccato minore, dato che questi, pur se assoggettati al segno, «erano graditi all'unico Dio dell'universo»⁹³.

Gli errori possono essere ricondotti a due principali categorie: chi non riconosce un segno come tale e lo tratta come fosse qualcosa di cui godere per se stessa e chi riconosce qualcosa come segno, ma non è in grado di interpretarlo e ne fraintende il significato. «Chi invece non capisce che cosa significhi il segno e tuttavia capisce che è un segno» non è oppresso dalla schiavitù: in quel caso deve farsi guidare da coloro che, liberi, ne hanno compreso «significato ed efficacia»⁹⁴.

4.6 Controllare gli effetti: l'eloquenza

Il nuovo campo neutro che Agostino sembra aver aperto non racchiude solo la finzione, che può essere positiva o negativa a seconda del suo significato, ma anche la retorica⁹⁵. Questa è trattata nel quarto libro del *De doctrina christiana*, sul «modo di esprimere [*modus proferendi*] ciò che si è compreso»⁹⁶. Si tratta, come afferma J.J. Murphy, di una «meta-retorica»: una riflessione sull'opportunità di usare uno strumento che viene considerato da alcuni una forma di inganno. Un oratore eloquente può impiegare le sue tecniche anche per sostenere argomenti falsi, arrivando a convincere (*flectere*) chi lo ascolta non per ciò che dice, ma per il modo in cui lo dice⁹⁷. Come avviene per le immagini e per le arti mimetiche, come il teatro,

⁹² Ivi, III, VI 10.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Ivi, III, IX 13.

⁹⁵ Per un approfondimento sulla «filosofia della retorica» di Agostino, che con uno sguardo mediologico è letta in parallelo a quella platonica e a quella di M. McLuhan, si veda J.J. Murphy, «The Metarhetorics of Plato, Augustine, and McLuhan: A Pointing Essay», in *Philosophy & Rhetoric*, IV, n. 4, autunno 1971, pp. 201-214.

⁹⁶ Agostino, *De doctrina christiana*, IV, I 1.

⁹⁷ E. Auerbach mostra chiaramente come Agostino riprenda i fondamenti della retorica ciceroniana e li converta in un senso cristiano: i tre stili (dimesso, temperato ed elevato) non sono più alternati in funzione dei temi per cui sono adeguati (soggetti dappoco, di media importanza o di grande peso), perché per i cristiani tutto ciò che si dice va riferito alla salvezza e quindi tutto – persino un bicchiere

anche l'eloquenza è una tecnica in se stessa vera, benché possa convincere del falso. «Ma si può convincere anche del vero, e allora non è questa capacità che è colpevole bensì l'uso distorto che se ne fa»⁹⁸. In che senso si può dire che gli insegnamenti della retorica sono veri di per sé, al di là del contenuto che viene espresso tramite il discorso? La sua efficacia, secondo Agostino, dimostra che non si tratta di un'istituzione nata da convenzioni, ma di un insieme di insegnamenti che sorgono da un'analisi dell'animo umano, dei suoi affetti e di come questo reagisca agli stimoli ambientali:

Non sono certo gli uomini ad aver istituito che ci si concili il favore dell'ascoltatore con un'espressione affettuosa o che, per far intendere facilmente il suo messaggio, l'esposizione sia breve e chiara e la varietà nell'esporre avvinca senza annoiare. [...] Gli uomini hanno scoperto che tali insegnamenti hanno questo effetto, non sono stati essi a istituire che lo abbiano⁹⁹.

Comprendere quali effetti possono avere certe espressioni non presuppone alcun inganno. Potendo convincere tanto del vero quanto del falso l'eloquenza dev'essere riconosciuta come «neutra [*in medio posita*]» e «molto efficace [*ad persuadenda (...) valet plurimum*]»¹⁰⁰. Perché accettare che chi dice il falso si esprima «con brevità, chiarezza, verisimiglianza»¹⁰¹, mentre chi dice il vero lascia che l'ascoltatore si annoi e non capisca? «Chi oserà dire che contro la menzogna i difensori della verità debbono essere del tutto disarmati?»¹⁰²: se l'eloquenza è un arma anche i cristiani devono imparare a usarla.

La retorica non è la finzione: quest'ultima è molto più pericolosa. Entrambe si trovano però in una posizione particolare: *in medio*. Sono state neutralizzate, ridotte a mezzi, e ci si può aspettare quindi che il loro destino sia simile. Agostino diffida ancora delle immagini, ma tra quanto scrive a proposito dell'eloquenza e

d'acqua – è di fondamentale importanza. La variazione degli stili non dipende più dai contenuti, ma dagli effetti che si vuole produrre su chi ascolta. Lo stesso discorso, in contesti diversi, può essere esposto con un tono dimesso, temperato o elevato, a seconda che si voglia istruire in modo semplice e chiaro, lodare o biasimare qualcosa, oppure convincere gli animi. Cfr. E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, Feltrinelli, Milano 2007.

⁹⁸ Ivi, II, XXXVI 54.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Ivi, IV, II 3.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

l'accettazione di una finzione non ingannevole il passo è più breve di quanto possa sembrare e sarà presto compiuto: la chiesa comincerà a usare le immagini come arma e rivolgerà quest'arma anche contro l'idolatria.

Né adorare né distruggere

5.1 Le immagini cristiane

Come spesso succede, una teoria dell'immagine cristiana nasce solo molto tempo dopo l'affermarsi di una pratica iconografica in ambito cristiano. Secondo Hans Belting bisogna aspettare la crisi iconoclasta dell'VIII secolo per assistere a una vera e propria discussione pubblica sulle immagini, nonostante i dipinti catacombali più antichi scoperti finora risalgano alla prima metà del III secolo. Gli studiosi hanno a lungo dibattuto sulle ragioni di questo doppio ritardo: perché i cristiani hanno cominciato a farsi immagini solo due secoli dopo l'inizio della diffusione del vangelo? E perché questa pratica non è stata da subito accompagnata da una giustificazione teorica? Si può davvero parlare di immagini cristiane o si deve dire che alcuni cristiani, trasgredendo il secondo comandamento, hanno cominciato a farsi immagini, subendo la cultura ellenistico-romana sotto la quale vivevano? E se si può parlare di immagini cristiane queste nascono a Bisanzio nel V-VI secolo o già nelle catacombe romane quasi tre secoli prima?

Parlare di un'arte nata eretica, come fa E. Renan¹, significa non tenere conto della fondamentale elaborazione teorica che hanno compiuto i cristiani dei primi secoli nei confronti del rapporto con l'Antico Testamento e la Legge². Questa non viene trasgredita, ma superata: la lettera è trascesa perché se ne possa compiere lo spirito. Le eresie hanno semmai rallentato il pieno affermarsi di quel principio agapico sostenuto da Paolo per il quale nulla è impuro per chi è puro. Il ritardo nella nascita di un'iconografia cristiana è interpretabile come il lento smaltimento di quei residui di pensiero sacrificale (che oppone ciò che è puro a ciò che è impuro in sé), per usare un'espressione di Girard, presenti sia nel legalismo dei giudeocristiani, sia nell'ascetismo degli gnostici. Si potrebbe parlare di un tempo d'incubazione del

¹ E. Renan, *Histoire des origines du christianisme*, vol. 7, C. Levy Ed., Paris 1885, pp. 540-546.

² Si veda a riguardo la prefazione di D. Guastini a Id. (a cura di), *Genealogia dell'immagine cristiana*, cit., pp. 7-36.

messaggio cristiano, nella sua versione paolina, che ha avuto bisogno di un confronto con le eresie dei primi secoli per reagire ed emanciparsi da esse. Tertulliano scrive il suo elogio della carne in reazione al docetismo rigorista di Marcione, Agostino elabora la sua teoria della lettura figurale della Bibbia in reazione al dualismo manicheo.

Secondo André Grabar³, vicino in questo a Ernst Kantorowicz, una vera e propria arte cristiana nasce solo a Bisanzio dove si assisterebbe a una conciliazione della cultura cristiana con quella ellenistica. Si assiste effettivamente a un nuovo modo di fare immagini, che abbandona definitivamente la *mimesis* classica, ma ciò avverrebbe in continuità con la cultura dell'epoca: negli schemi compositivi delle immagini cristiane è possibile ritrovare alcune delle indicazioni contenute nell'opera di Plotino, il quale riteneva che il sensibile andasse superato ricercando in esso le forme belle che permettono di risalire all'intellegibile. Ogni cosa dev'essere rappresentata transcendendo per quanto è possibile i punti di vista, soggettivi e contingenti: i colori devono essere vividi, la prospettiva assente⁴. Ciò che conta è la cosa in sé e non un particolare sguardo su di essa. Ma la continuità si troverebbe anche sul piano simbolico: le immagini di Cristo avrebbero preso il posto di quelle degli imperatori, mantenendo simili funzioni di strumenti di potere e oggetti di culto.

Thomas Mathews⁵, un altro importante studioso dell'arte paleocristiana, si oppone nettamente a Grabar e ad altri sostenitori di quella che egli chiama «mistica imperiale». Anche nei casi in cui l'iconografia cristiana sembra riprendere i simboli del potere ellenistico, ne stravolgerebbe il senso, opponendo frontalmente la marzialità dell'impero alla grazia amorevole di Gesù Cristo. Nella prima arte cristiana si riconoscerebbe quindi, secondo Mathews, uno «scontro di dei».

Recentemente studiosi come Bettetini⁶ e Guastini⁷ hanno tentato di superare tanto la posizione della mistica imperiale, quanto la teoria di uno scontro di dei: entrambe le posizioni colgono aspetti sostanziali, ma rischiano di restare legati a categorie

³ A. Grabar, *Le origini dell'estetica medievale*, Jaca Book, Milano 2001; vedi a proposito P. Del Soldà, «Verso Bisanzio», in D. Guastini (a cura di), *Da Paolo a Paolo, Nuova Secondaria*, n. 6, 2017, pp. 46-51.

⁴ Si parla in realtà di prospettiva rovesciata, quando le cose più lontane sono più grandi di quelle vicine, e di prospettiva radiante, quando l'oggetto principale è al centro e il resto è disposto attorno a esso.

⁵ T. Mathews, *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 2005.

⁶ M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., pp. 70-71.

⁷ D. Guastini, «Prefazione» a Id. (a cura di), *Genealogia dell'immagine cristiana*, cit., pp. 7-36.

eccessivamente semplificate di appropriazione e contrapposizione. Pietro Del Soldà, che pure riconosce a Mathews il merito di aver colto meglio di Grabar la novità cristiana – che consisterebbe in un superamento (*katargesis*), più che in una ripresa, dei valori ellenistici –, è convinto che lo studioso americano sbagli a parlare di «scontro»⁸. Questo termine presuppone un confronto diretto, sullo stesso piano, e fa pensare a un rifiuto della cultura ellenistica che invece viene accolta e, proprio grazie a questa ricontestualizzazione, superata. Il termine chiave sarebbe quello paolino di *astheneia*, debolezza, che si esprime sul piano visivo attraverso «la deliberata imprecisione e carenza di verosimiglianza delle prime immagini cristiane»⁹.

5.2 *Oikonomia*

Esiste un altro termine fondamentale per capire la nascente cultura cristiana delle immagini. Un concetto particolarmente rilevante anche per spiegare i tempi e le modalità della sua comparsa e le sue progressive trasformazioni. Si tratta dell'*oikonomia*, a cui Marie-José Mondzain dedica un importante studio semantico nella prima parte del suo libro sull'iconografia bizantina¹⁰.

Nelle più dotte traduzioni, il vocabolo *economia* è tradotto in modo pertinente con diversi termini quali incarnazione, piano, disegno, amministrazione, provvidenza, incarico, ufficio, accomodamento, menzogna o astuzia, senza che il lettore sia avvertito del ricorrere dello stesso vocabolo greco – *oikonomia* – in ogni caso¹¹.

Secondo Mondzain l'economia è fondamentalmente una «scienza degli effetti»¹² e in questo senso presenta delle analogie con la retorica, quell'arma di cui, secondo Agostino, i cristiani dovrebbero appropriarsi. *Oikonomia* è un termine che compare in epoca relativamente tarda, dal momento che sembra avere la sua prima occorrenza

⁸ P. Del Soldà, «Verso Bisanzio», cit., pp. 50-51.

⁹ Ivi, p. 51.

¹⁰ M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*, Jaca Book, Milano 2006.

¹¹ Ivi, p. 29.

¹² Ivi, p. 28.

in Senofonte. Aristotele dedica al concetto un trattato¹³, ma soprattutto il primo libro della *Politica*¹⁴. Per economia si intende l'arte dell'amministrazione della casa (*oikos*) e del rispettivo patrimonio. Il termine ha già da subito un'estensione semantica abbastanza ampia: da un lato indica la gestione della vita domestica, quindi anche la cura quotidiana della salute e dei corpi¹⁵, dall'altro può essere usato per riferirsi alla gestione di una fortuna privata e in questo senso si può intendere come amministrazione finanziaria anche di una grande impresa o di uno Stato. Il proposito di un buon economo è quello di amministrare il patrimonio che ha in gestione in modo da *ottimizzarne* gli utili, sia quantitativamente (incrementando le ricchezze – e in questo caso si parla di *crematistica*), sia qualitativamente (incrementando il benessere).

L'amministratore deve sempre tenere presente quale sia il bene verso cui mirare, ma questo non basta: deve saper calcolare qual è il bene maggiore concretamente raggiungibile e regolare le proprie azioni di conseguenza, scegliendo i modi e i tempi più opportuni. L'*oikonomia*, scrive Mondzain, «ha in certo qual modo a che vedere con la filosofia»¹⁶, in quanto ha l'utile e il buono come principi regolativi, ma allo stesso tempo richiede anche che si tenga conto dello stato delle cose e del suo avanzare. L'economo ha in gestione delle risorse ed elabora un piano, una *strategia*, per ottimizzarne i benefici *in un certo tempo*. «L'economia presuppone sempre la considerazione dei fini»¹⁷, ma tra i suoi obiettivi è inclusa la buona gestione dei mezzi. L'amministratore non è paragonabile per Aristotele al governatore (*politikos*) di un piccolo Stato, così come l'uomo di Stato non può essere considerato come l'amministratore di una grande casa: la loro differenza è di specie¹⁸. L'economia ha

¹³ Aristotele, *Trattato sull'economia*, in Opere, vol. 9, Laterza, Roma-Bari 2004.

¹⁴ La *Politica* è l'unica opera di Aristotele che faceva parte della *Reisebibliothek* di Flusser.

¹⁵ «L'economia è quel metodo che apporta ai corpi i mezzi, affinché non soffrano (muoiano)», scrive Flusser, ispirandosi probabilmente a Vita Activa di Hannah Arendt. V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 201. E più avanti: «Finché avremo il corpo, la sofferenza (e, con essa, l'economia) formerà la base della società», Id., *Immagini*, cit., p. 202.

¹⁶ M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*, cit., p. 35.

¹⁷ Ivi, p. 37.

¹⁸ Aristotele, *Politica*, I (A), 1, 1252a. Esiste tuttavia una *oikonomia* politica, che consiste nella gestione del demanio pubblico e delle entrate fiscali. Aristotele, *Trattato sull'economia*, II (B), 1, 1346a.

sempre una certa connotazione servile: l'amministratore è in funzione dell'*oikos*, è in qualche modo un funzionario¹⁹.

In Paolo il termine compare nella prima Lettera ai Corinzi²⁰, dove indica l'incarico di predicare il vangelo affidatogli da Dio e mantiene un'accezione servile: l'apostolo non vuole una ricompensa per ciò che fa, perché il suo è un compito e non un vanto. Subito dopo segue il famoso passo sul farsi tutto a tutti: «Infatti, pur essendo libero da tutti, mi sono fatto servo di tutti per guadagnarne il maggior numero»²¹. Alla luce di quanto detto prima, questo passo si rivela come la spiegazione della strategia attraverso cui Paolo amministra il proprio incarico: è per economia, in vista del maggior bene ottenibile, e non per simulazione, che Paolo si fa giudeo coi giudei, greco coi greci e debole coi deboli. Mondzain parla di pluralità dei mezzi nell'unità dei fini e si potrebbe aggiungere che l'eonomo è libero nella scelta dei mezzi, mentre è servo di un fine.

Il vocabolo *oikonomia* ricorre anche nelle lettere ai Colossesi, agli Efesini e nella prima a Timoteo, considerate di dubbia autenticità da molti studiosi, ma senz'altro interessanti per la profonda eco che hanno avuto sul pensiero cristiano. Nelle ultime due avviene un passaggio fondamentale: l'economia non è più attribuita all'uomo, ma a Dio stesso. È Egli ad attuare un piano, un disegno (*oikonomia*), che si concluderà con la pienezza dei tempi²².

A partire dal II secolo Ireneo, Ippolito e Tertulliano utilizzano il termine per riferirsi al piano redentore di Dio, che ha il suo punto cruciale in un evento storico: l'incarnazione. Ireneo dedica una buona parte della sua opera, *Contro le eresie*²³, a indagare il carattere *progressivo* della rivelazione, avvenuta secondo un programma preciso: in questo modo cerca di spiegare perché Dio si sia rivelato prima parzialmente, in figura, nelle vicende narrate nell'Antico Testamento, e solo molto dopo sia apparso nella sua verità – per quanto ancora in una verità umile, debole, spoglia, fatta carne. Solo in futuro, nel Regno dei cieli, sarà possibile vedere Dio

¹⁹ «La nozione di funzione è propria dell'economia e non già quella di governo», M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*, cit., p. 85.

²⁰ 1 Cor 9, 17.

²¹ 1 Cor 9, 19.

²² Ef 1, 10. Vedi anche Ef 3, 9 e 1 Tm 1, 4.

²³ Ireneo, *Contro le eresie*, Jaca Book, Milano 1979. In quest'opera, scritta in greco ma pervenutaci in una traduzione latina, si trovano 76 occorrenze del termine *economia*.

padre faccia a faccia, nella sua gloria. Ma perché Dio non si è rivelato da subito pienamente? Che bisogno c'era di tutta questa economia?

Dio poteva dare all'uomo la perfezione fin dal principio, ma l'uomo non sarebbe stato capace di riceverla, perché era infante. Per questo anche il nostro Signore è venuto a noi negli ultimi tempi, per ricapitolare in se stesso tutte le cose, non come poteva lui, ma come noi potevamo vederlo. Egli, infatti poteva venire a noi nella sua gloria inesprimibile, ma noi non potevamo ancora portare la grandezza della sua gloria²⁴.

Gesù Cristo – pur essendo di natura divina – ci si è rivelato in forma di servo (*en morphè doulou*), scrive Paolo²⁵, e perciò l'accezione servile che il concetto di economia porta con sé è qui non solo conservata, ma esaltata. Dio si è ridotto alla visibilità, come un funzionario al servizio del suo stesso progetto salvifico. Lo stesso viene detto anche del vangelo, da parte di Origene, che scrive: «Non è solamente semplice, come pensano taluni, il testo del Vangelo, ma ai semplici è stato presentato per economia come semplice»²⁶.

L'incarnazione – non solo la rivelazione di Cristo, ma proprio il suo essersi fatto carne – è a tal punto centrale nel piano divino che il termine economia comincia ad essere utilizzato per riferirsi alla stessa carne di Cristo. Sempre Ireneo scrive: «Vani sono in ogni modo quanti rifiutano tutta l'economia di Dio, negano la salvezza della carne e disprezzano la sua rigenerazione»²⁷. Qui per economia si intende il fatto stesso che Dio si sia fatto un corpo materiale, redimendo così la nostra stessa carne, facendo sì che niente sia più impuro in se stesso: «la carne è capace di ricevere e di contenere la potenza di Dio»²⁸. Le occorrenze del termine con questa accezione si fanno così diffuse che secoli dopo con il termine *oikonomia* si potrà indicare, anche per via del suo originale senso di “organizzazione” e al suo legame con la nuda vita, l'apparato fisiologico interno di qualsiasi essere vivente²⁹.

²⁴ Ireneo, *Contro le eresie*, III 38, 1.

²⁵ Fil 2, 6-7.

²⁶ Origene, *Commento sul Vangelo secondo Matteo*, Città nuova, Roma 1999, X 1, 34-36.

²⁷ Ireneo, *Contro le eresie*, V 2, 2.

²⁸ Ivi, V 3, 2.

²⁹ «Egli è nudo, le ossa stritolate, le parti del corpo spezzate, così che si può vedere l'economia della sua natura umana», Giovanni Damasceno, PG, 1309 A, tr. it. in M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*, cit., p. 62.

Un ulteriore sviluppo del concetto si trova, soprattutto in Ippolito e Tertulliano, con la riflessione sulla trinità e la pluralità delle persone nell'unità divina. In un trattato contro l'eresia di Noeto, Ippolito scrive: «in ciò che concerne la potenza, non v'è se non un solo Dio, ma in ciò che dipende dall'economia, triplice è la manifestazione»³⁰. Tertulliano, il primo a scrivere in latino, si scontra con il problema della traduzione: mantiene spesso il vocabolo greco traslitterato, a cui accompagna però la coppia di termini *dispositio* e *dispensatio*. Con il primo si intende l'organizzazione interna delle tre persone nella sostanza divina, mentre con il secondo, che traduce più propriamente l'economia, Tertulliano si riferisce allo svelamento storico del piano divino e quindi anche alla manifestazione delle tre persone nei tempi e modi più adeguati. Nel *Contro Prassea*, dove Tertulliano elabora la dottrina trinitaria, si legge: «Quanto a noi, da sempre, e ancor più ora che siamo meglio istruiti dal Paraclito, che porta all'intera verità, crediamo sicuramente che Dio è unico ma con un modo di dispensazione che chiamiamo economia»³¹. Agamben, che ha dedicato al problema dell'*oikonomia* un'importante opera, *Il regno e la gloria*, propone in un altro breve saggio che il concetto moderno di *dispositivo* potrebbe avere le sue origini proprio nella *dispositio* di Tertulliano³².

Il termine *oikonomia*, oltre a indicare il piano redentore di Dio, l'economia della carne e il dispositivo trinitario, torna a essere usato in modo simile a come lo si impiega nella lettera ai Corinzi: è l'uomo che in certe circostanze deve fare uso di economia. Mondzain ne parla come di una capacità di adattamento o di accomodamento. All'epoca in cui l'imperatore Valente si converte all'arianesimo, Basilio teme di attirarsi le sue ire affermando la consustanzialità dello Spirito alle altre due persone, ma allo stesso tempo non vuole negarla, perché significherebbe

³⁰ Ippolito, *Contro Noeto*, EDB, Bologna 2000, 8, 816b.

³¹ Tertulliano, *Contro Prassea*, SEI, Torino 1985, II, 229, 1-5, 156b, 15.

³² G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006. Il concetto di dispositivo, senz'altro centrale per la teoria dei nuovi media, occupa un campo semantico molto ampio, finendo spesso per sovrapporsi ad altri concetti, come quello di apparecchio o di apparato. L'edizione inglese del saggio di Agamben è infatti intitolata *What is an apparatus?* Recentemente M. Pasquinelli ha risposto ad Agamben criticando la sua ipotesi e proponendo che l'uso che M. Foucault fa del concetto di dispositivo sia debitoro piuttosto del pensiero di G. Canguilhem che non del concetto teologico di *dispositio* filtrato da Hegel e da Hyppolite. Vedi M. Pasquinelli, «Che cosa (non) è un dispositivo: sull'archeologia della norma in Canguilhem, Foucault e Agamben», in D. Gentili e E. Stimilli (a cura di), *Differenze Italiane: Politica e filosofia, mappe e sconfinamenti*, Derive Approdi, Roma 2015. Al di là delle ipotesi sulle fonti dirette di Foucault, che non ci interessano in questa sede, resta avvincente l'idea che nel moderno concetto di dispositivo, da chiunque sia usato, risuoni un'eco dell'antica *oikonomia*.

negare la verità e affermare una menzogna del tipo più grave, e decide così di parlare di *omotimia*, uguaglianza di onore tra le persone. In quest'occasione Atanasio e Gregorio di Nazianzo lodano Basilio proprio per la sua *oikonomia*. Negli stessi anni Giovanni Crisostomo, nel trattato sul sacerdozio, oppone l'inganno e l'astuzia all'economia: quest'ultima riesce a evitare tanto l'attaccamento cieco alle regole, quanto la loro trasgressione. Non è una menzogna a fin di bene, ma una forma di «saggezza, mezzo capace di trovare delle soluzioni in casi insolubili e di riparare lo sbaglio di un'anima»³³. In modo simile, secoli dopo, Teodoro Studita impiega lo stesso concetto per riferirsi a un atteggiamento strategico molto paolino:

Domanda: come devono comportarsi i cristiani che vivono in mezzo agli eretici e devono salvaguardarvi il loro desiderio di perfezione? Risposta: nessun religioso dividerà il suo pasto con un eretico a meno che non possa fare altrimenti; allora adotta un atteggiamento economico³⁴.

Molti studiosi sono convinti che lo spettro semantico del termine *oikonomia* sia tanto ampio da rendere impossibile ricondurre le diverse accezioni all'unità: l'accomodamento strategico alle circostanze di Basilio e Crisostomo sarebbe inconciliabile con l'economia trinitaria e il piano redentore di Dio³⁵. Per Mondzain invece è solo l'imbarazzo concettuale di chi non riesce a pensare fino in fondo un Dio che si è fatto servo, a non permettere di riconoscere tanto nell'economia divina quanto in quella umana lo stesso calcolo degli effetti in base alla considerazione dei fini. Il pensiero cristiano si è così appropriato di un atteggiamento strategico che tiene in conto il tempo, il contesto e le conseguenze di ogni azione. Dio, invisibile e inimmaginabile, si è circoscritto e ora, a certe condizioni, se ne può fare immagine.

5.3 Dalla pratica alla teoria delle immagini

³³ Giovanni Crisostomo, *Il sacerdozio*, Città nuova, Roma 1997, II, 1, 1-4.

³⁴ Teodoro Studita, *Antirretici*, PG 99, 1661 C, tr. it. in M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*, cit., p. 75.

³⁵ Mondzain cita a riguardo il commento di Benoît Pruche a Basilio, contenuto nell'edizione francese di *Sullo spirito santo*.

Le prime raffigurazioni che possono essere dette cristiane compaiono nel III secolo appena fuori Roma, nelle catacombe gestite da Callisto, poi divenuto papa, da cui prendono il nome. Nascono quindi spontaneamente, non commissionate e senza giustificazioni teoriche, ma nascono in un contesto istituzionale. Difficilmente le autorità della comunità cristiana potevano non accorgersene: se queste fossero state fortemente contrarie le avrebbero fatte distruggere – come in alcuni casi è poi avvenuto. Verso la fine del II secolo Clemente Alessandrino, per altri versi profondamente contrario all'uso delle immagini, ancora viste come idolatriche, fa riferimento, nel *Pedagogo*, a un elenco di figure che i cristiani possono rappresentare sui propri sigilli: la colomba, il pesce, la lira musicale, la nave, l'ancora, il pescatore. Menozzi nota che Clemente si sente in dovere di giustificare solo quest'ultima figura, rinviando al vangelo di Marco, forse per il suo carattere antropomorfo³⁶. Tra le figure rifiutate esplicitamente compaiono solo gli idoli (intesi evidentemente come rappresentazioni di falsi dei e non come immagini) e le figure dell'arco e della spada, probabilmente per il loro carattere violento.

All'inizio del IV secolo risalgono alcuni documenti che indicano ancora una tendenza aniconica delle autorità religiose, ma testimoniano una pratica delle immagini sempre più diffusa. Il concilio di Elvira, del 306 circa, stabilì, con il canone 36, che non ci fossero «pitture nelle chiese, affinché non sia dipinto quel che viene riverito ed adorato»³⁷, lasciandoci immaginare che tali pitture già esistevano e che dovevano essere per alcuni un problema tale da doverne discutere in un concilio. In una lettera databile tra il 313 e il 324, destinata a Costanza, la sorella di Costantino, Eusebio di Cesarea risponde a una richiesta dell'imperatrice di inviarle un'immagine di Cristo. La risposta è negativa e motivata: l'immagine può rappresentare solo la sua carne e non la sua natura divina. Il rischio è che si finisca per considerare divino l'aspetto materiale:

Questo accade proprio con i facitori di idoli, che vogliono rappresentare quel che credono un dio o quel che dicono un eroe o qualcosa di questo genere, ma in realtà non disegnano qualcosa di simile né qualcosa d'altro e rappresentano omuncoli³⁸.

³⁶ D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1995.

³⁷ Ivi, p. 84.

³⁸ Ivi, p. 75.

Un fondamentale cambio di prospettiva si verifica con i Padri cappadoci, verso la seconda metà del IV secolo: Basilio, Gregorio di Nissa e Gregorio di Nazianzo. Non è un caso che si tratti di alcuni degli autori che più hanno fatto uso del concetto di *oikonomia*. In nessuno di essi è presente una trattazione sistematica delle immagini, ma in diversi luoghi si fa riferimento alla capacità espressiva e comunicativa delle immagini, che possono narrare storie quasi come fossero scrittura. Bettetini ritiene che l'equivalenza tra testo e figura possa trovare le proprie radici, in Oriente, nella stessa lingua greca, in cui *graphe* indica qualsiasi iscrizione – testuale o figurata che sia – e *historia* significa semplicemente narrazione, sia scritta che disegnata³⁹. Secondo Basilio l'immagine è scrittura silenziosa e quest'ultima è un'immagine parlante⁴⁰. Le raffigurazioni non sostituiscono i testi, ma li accompagnano rendendoli più chiari ed espliciti. Si può parlare di un valore didattico delle immagini, grazie alle quali, secondo Gregorio di Nazianzo, il pittore era capace di insegnare⁴¹. In un'orazione in onore di san Teodoro, Gregorio di Nissa descrive la bellezza delle decorazioni della chiesa in cui si trovano i resti del martire, elogiando le figure di animali scolpite nel legno e soprattutto la capacità del pittore che è riuscito a rappresentare sulla parete le gesta del martire, la sua fine e persino Cristo che presiede all'impresa. «Tutto questo l'ha fatto dipingendo artisticamente per mezzo di colori, come se fosse un libro che parla apertamente. [...] Infatti la pittura, per quanto silenziosa su una parete, è in grado di parlare e di recare grandissimo giovamento»⁴². Nonostante si accenni a una rappresentazione di Cristo, questa è inserita nel contesto di una narrazione e la venerazione delle immagini è ancora esclusa. Gregorio di Nissa sembra essere più consapevole rispetto agli altri Padri cappadoci di un aspetto essenziale delle immagini, che seppure non le trasforma in idoli, né in oggetti degni di venerazione, le distingue dalla semplice narrazione oggettiva, anche se le accomuna alla scrittura figurata e alla retorica: le immagini hanno un potere emozionale. Commentando un dipinto che rappresenta il sacrificio

³⁹ M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., p. 83

⁴⁰ *Ibid.* Bisogna tenere conto che all'epoca tutti i testi erano sempre letti ad alta voce. Nella *Galassia Gutenberg* di M. McLuhan sono contenute molte interessanti riflessioni su questo fatto.

⁴¹ Gregorio di Nazianzo, *Carmina* I, 2, 33.

⁴² Gregorio di Nissa, *Oratio laudatoria sancti ac magni maryris Theodori*, PG 46, 737-739, in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 78.

di Isacco, Gregorio scrive: «Spesso io ho visto su un quadro l'immagine di quest'avvenimento e non sono riuscito a passare dinanzi a questo spettacolo senza lacrime, poiché l'arte pone chiaramente il racconto dinanzi alla vista»⁴³. Rappresentando l'avvenimento come avvenisse davanti all'osservatore, l'immagine gli *impone* un coinvolgimento emotivo – e perciò si può parlare di potere. Questa forza di muovere gli animi è un'arma a disposizione di tutti, come scrive Agostino a proposito della retorica, è *in medio posita* e può essere impiegata tanto per scopi empi, come spingere a un rispetto divino per l'imperatore, quanto a fin di bene, suscitando una genuina esperienza religiosa.

Nei secoli successivi l'idea di un valore espressivo e didattico delle immagini si afferma e diffonde in tutto il mondo cristiano, a Oriente e a Occidente, al punto che lo stesso pontefice, Gregorio Magno, scrive una lettera al vescovo di Marsiglia che diventerà una pietra miliare della teoria cristiana delle immagini. Il papa ammonisce il vescovo per aver fatto rimuovere le pitture dalle chiese: pur comprendendo il rischio di idolatria nei confronti del quale bisogna sempre restare all'erta, Gregorio ritiene che un corretto uso delle immagini sia possibile e auspicabile. Queste possono avere una funzione didattica di grande rilievo per tre ragioni: sostengono la memoria, suscitano emozioni che permettono a ciò che si apprende di imprimersi con maggior forza nell'animo e, soprattutto, sono comprensibili anche da quanti non sono in grado di leggere.

Altra cosa è adorare una pittura, altra cosa è imparare per mezzo della pittura storica ciò che si deve adorare. Poiché la pittura insegna agli illetterati ciò che la scrittura insegna ai letterati: infatti gli ignoranti vedono nella pittura ciò che devono operare, in essa leggono coloro che non conoscono la lettura: quindi la pittura supplisce per i pagani la lettura⁴⁴.

5.4 Il culto delle immagini

⁴³ Gregorio di Nissa, *Oratio de deitate Filii et Spiritus sancti*, PG 46, 572, in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 79.

⁴⁴ Gregorio Magno, *Epistola*, MGH, *Epistolae*, II, X, Berlino 1957, pp. 269-272, tr. it., C. Costantini, «La legislazione ecclesiastica sull'arte», in *Fede e arte* 5, 1957, p. 360. I pagani, gli abitanti del *pagus* (il villaggio), ignoranti, analfabeti, ancora legati alle superstizioni antiche, sono proprio coloro che è più importante evangelizzare.

Nel frattempo, però, un altro modo di fare esperienza delle immagini religiose si stava diffondendo, soprattutto in Oriente. Già a partire dal V secolo devono essere comparse le prime *eikones*: immagini che per una qualche autorità garantiscono la loro aderenza all'archetipo che riproducono. Immagini che non raccontano storie, ma che, come le reliquie, valgono per il loro stesso essere autentiche. L'icona non è caratterizzata semplicemente da uno stile o da una tecnica, ma da un concetto: il fatto di essere un manufatto destinato alla venerazione⁴⁵. Nasce così, anche nel mondo cristiano, il culto delle immagini.

Il culto ufficiale e quello popolare non sono separabili facilmente come si vorrebbe, scrive H. Belting⁴⁶. È probabile che le prime forme di venerazione delle icone siano emerse in un contesto privato, probabilmente come ripresa dell'uso antico del culto dei morti, riadattato in analogia al rispetto dovuto ai martiri e alle loro reliquie. Paradossalmente è possibile che sia stato proprio il timore del rischio idolatrico ad aver giocato un ruolo fondamentale nella nascita del culto delle icone. Belting parla di «potere delle immagini e impotenza dei teologi»⁴⁷ per descrivere quel periodo di passaggio: la circolazione è concessa, ma vincolata al controllo dell'autorità che le seleziona e le spiega. I patriarchi riconoscevano alle immagini qualità carismatiche che potevano rivoltarsi contro le stesse istituzioni. Proprio per paura che questa potente arma finisse in mani sbagliate – un timore che in Occidente sembra essere meno sentito – le immagini sono sottoposte al controllo dell'autorità. Ma come? In modo simile a come avveniva nel mondo ebraico prima della distruzione del tempio. Così come per gli ebrei solo le immagini espressamente comandate da Dio erano tollerate – e quindi ciò che non era idolo sacrilego, come il vitello d'oro, era sacro, come i cherubini – così per alcune comunità cristiane ancora divise tra iconolatria e aniconismo, solo le immagini il cui legame con il divino era in qualche modo garantito potevano essere accettate, e queste immagini, tutt'altro che essere innocue e profane, emanavano un'aura di sacralità.

Un'icona è tale solo se ha un legame autorevole con qualcosa degno di venerazione, che può essere una persona o un mistero della fede. «Nel primo caso l'autorità dell'immagine deriva dalla sua antichità e dall'autenticità dell'aspetto del

⁴⁵ H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 47.

⁴⁶ H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 66.

⁴⁷ Ivi, p. 13.

santo, nel secondo dalla “correttezza” della descrizione teologica di un avvenimento della storia della salvezza»⁴⁸. L'importanza dell'autenticità dell'icona, che per le immagini ornamentali delle chiese occidentali è relativamente superflua, fa sì che si proietti su di esse una relazione ontologica tra raffigurazione e originale. La prova di autenticità può essere data, infatti, solo a un singolo esemplare (come nel caso di un'immagine acheropita) o a immagini prodotte secondo un modello preciso che ne garantisca l'esattezza.

Sempre Belting riconosce due principali specie di immagini di culto, sulla base delle quali si è formata la tradizione delle icone: le immagini acheropite e i ritratti legati a una qualche testimonianza diretta. Nel primo caso si tratta principalmente di raffigurazioni di Cristo non prodotte da mano umana (*acheiropoietos*): queste possono essere prodotte meccanicamente (come un panno su cui si imprime una figura per contatto) o miracolosamente. «Come è facilmente intuibile, il concetto serve a giustificare le immagini cristiane di culto rispetto ad artefatti o manufatti impiegati come idoli nei culti non cristiani»⁴⁹. All'altra specie di immagini appartengono soprattutto le icone di Maria, molte delle quali vengono fatte risalire all'epoca apostolica e sono considerate opere di un solo pittore, tendenzialmente l'evangelista Luca, che grazie alla sua conoscenza dell'infanzia di Gesù avrebbe potuto dipingere anche una Madonna col Bambino. Alla leggenda di Luca si accompagna anche quella di un pittore ingaggiato dai Re Magi: in entrambi i casi l'antichità e l'autorità dei personaggi sono considerati garanzia di esattezza della rappresentazione, rendendola meritevole di venerazione.

5.5 La crisi iconoclasta

Il culto delle icone si diffonde prima a Bisanzio e in seguito anche a Occidente, all'inizio in ambito privato, poi in quello ecclesiastico, per via della funzione di controllo esercitata dalla chiesa. È a questo punto che a Bisanzio scoppia la cosiddetta crisi iconoclasta. Nel 727 l'imperatore Leone III fa rimuovere l'icona di Cristo dalla porta principale del palazzo imperiale di Costantinopoli. Poco dopo un

⁴⁸ Ivi, p. 49.

⁴⁹ Ivi, p. 76.

decreto impone di rimuovere e distruggere tutte le immagini. La ragioni di questa decisione sono in primo luogo di ordine politico e sociale, come afferma, oltre a Menozzi e Bettetini⁵⁰, lo stesso Flusser: «quella iconoclasta era un'ideologia che mascherava interessi economici, sociali e politici inconfessi (come conviene a ogni ideologia)»⁵¹. Se le immagini sono un'arma e queste sono sotto il controllo dei monaci, si può comprendere il timore dell'imperatore, ma anche dell'esercito e persino dei vescovi, di vedere il proprio potere limitato e l'unità dello Stato incrinata. Le icone vengono infatti sostituite, in quasi tutti i luoghi pubblici, con la croce, simbolo tradizionalmente imperiale. Come fa notare Freedberg⁵², persino gli iconoclasti non cercano un aniconismo completo, perché anch'essi hanno bisogno di simboli, quand'anche poco o non figurativi: vogliono però ridurre le immagini tanto da poterle mantenere sotto il proprio controllo.

Il successore di Leone III, Costantino V, sposta il confronto su un piano più dottrinale, anche in risposta alle elaborazioni teoriche degli iconofili come Giovanni Damasceno, e nel 754 convoca a Costantinopoli un concilio che si apre nel palazzo di Hieria, dove sono presenti 338 vescovi, ma nessun rappresentante degli altri patriarcati. Qui si dichiarano idolatriche le icone e si condannano coloro che le producono e che le venerano. Chi rappresenta Cristo «o ha circoscritto l'incircoscivibile carattere della divinità, secondo quel che sembrava buono alla sua fantasia, disegnando i contorni della carne creata; oppure ha confuso l'inconfusa unione, cadendo nell'iniquità del confuzionismo»⁵³. Non si può rappresentare Gesù Cristo senza cadere nell'eresia, perché o se ne rappresenta una sola natura, quella umana, come non ce ne fosse un'altra, o si cerca di rappresentare le due nature insieme come fossero confuse in una sola. Nel 780, dopo la morte di Costantino V e di Leone IV, sale al potere Irene, reggente per il figlio Costantino VI. Di posizioni iconofile, convoca nel 787, a Nicea, un nuovo concilio, questa volta invitando anche

⁵⁰ D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 21; M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., pp. 92-93.

⁵¹ Lettera di Flusser a Dora Ferreira da Silva del 25/09/1977, trad. mia.

⁵² D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., pp. 87-92, 569.

⁵³ *Definizione del concilio di costantinopoli (754)*, in J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XIII, Firenze 1747, pp. 245-328, trad. it. in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 98. Le posizioni iconoclaste ci sono conosciute solo attraverso alcuni brani degli atti del concilio di Hieria ripresi a fini polemici da quello di Nicea, dal momento che tutti gli altri testi iconoclasti sono stati distrutti dagli iconoduli dopo la loro vittoria. Flusser nota, nella lettera già citata, come la distruzione di testi sia un fenomeno abbastanza ricorrente nei regimi più iconofili e che in qualche modo si tratta di un gesto simmetrico all'iconoclastia.

rappresentanti da Roma e dagli altri patriarcati, dove viene stabilita la liceità del culto delle immagini e gli iconoclasti sono condannati. La crisi si riapre nell'815, quando Leone V convoca un nuovo concilio a difesa delle posizioni iconoclaste, dove la parentesi iconofila è attribuita alla «semplicità femminile»⁵⁴ di Irene e vengono riprese le tesi del concilio di Hieria, attenuandone le conclusioni: le icone sono da condannare, «ci tratteniamo, tuttavia, dal chiamarle idoli, dal momento che c'è una distinzione tra i diversi tipi di male»⁵⁵. A questo ritorno dell'iconoclastia replica il patriarca Niceforo, i cui *Antirretici* sono tra i testi fondamentali della teoria iconofila, insieme alle omelie di Giovanni Damasceno e agli atti del concilio di Nicea II. A partire dall'842, con il regno di Michele, gli iconoduli⁵⁶ ottengono una vittoria definitiva, confermata poi dai concili successivi, quello di Roma dell'863 e quello di Costantinopoli del 870.

Le tre orazioni *Contro i calunniatori delle immagini* di Giovanni Damasceno, scritte intorno al 730 (dopo i primi atti iconoclasti, ma prima del concilio di Hieria), possono essere considerate il fondamento dottrinale della posizione ortodossa sulle immagini. Vengono riprese alcune delle argomentazioni oramai tradizionali: il valore didattico, l'aiuto alla memoria, la comprensibilità da parte degli illetterati, l'idea che l'immagine sia per la vista ciò che la parola è per l'udito. A queste si aggiunge però un'accesa difesa non solo della rappresentabilità di Cristo, ma anche della venerazione delle immagini, che è distinta nettamente da un comportamento idolatrico. A chi nega la possibilità di fare immagini citando il secondo comandamento, Giovanni risponde citando Paolo: «la lettera uccide, lo Spirito dà vita»⁵⁷. Se si cerca lo spirito dietro la lettera del comandamento si comprende che il suo senso più autentico è quello di impedire comportamenti idolatrici, di adorare un'immagine come fosse Dio stesso. «Se a causa della Legge tu proibisci le immagini, allora è tempo che tu osservi il sabato e ti faccia circoncidere»⁵⁸. Prima

⁵⁴ Definizione del concilio iconoclastico di Santa Sofia, trad. it. in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 114.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Il termine greco *doulia*, traducibile con il latino *servitus*, indica la sottomissione e l'onore da tributare alla Vergine, ai santi e, per gli iconoduli, alle immagini.

⁵⁷ 2 Cor 3, 6.

⁵⁸ Giovanni Damasceno, *Primo discorso apologetico contro coloro che calunniano le sante immagini*, in B. Kotter (a cura di), *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, III, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, Berlin-New York 1975, pp. 75-93, trad. it., in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 96.

dell'incarnazione non si poteva effettivamente raffigurare Dio, incorporeo, senza forma, incommensurabile e non circoscritto, ma con l'Evento, per l'economia della carne, «colui che è incorporeo è diventato uomo a causa tua» ed è ora possibile raffigurare «ciò che di Dio è stato visto»⁵⁹. L'immagine è una copia che riproduce l'archetipo mantenendo alcune differenze: è possibile, perciò, dedicarle una venerazione rivolta per onore, distinta dalla venerazione di culto. Solo Dio è venerabile di per sé, mentre gli angeli, i santi, i luoghi di una qualche manifestazione divina, gli oggetti consacrati e le stesse icone, sono venerabili, in misura diversa, solo per la loro relazione con Dio.

Le basi teoriche poste dal Damasceno vengono sviluppate un cinquantennio più tardi, al secondo concilio di Nicea, dove grazie alla distinzione tra adorazione (*latreia*), riservata solo a Dio, e venerazione (*proskynesis*), destinata a ciò che da Dio ottiene la propria sacralità, si arriva ad accettare esplicitamente un *culto* delle immagini.

Infatti, quanto più frequentemente queste immagini vengono contemplate, tanto più quelli che le contemplano sono portati al ricordo e al desiderio dei modelli originali e a tributare loro, baciandole, rispetto e venerazione. Non si tratta, certo, di una vera adorazione, riservata dalla nostra fede solo alla natura divina, ma di un culto simile a quello che si rende alla immagine della croce preziosa e vivificante, ai santi evangeli e agli altri oggetti sacri, onorandoli con l'offerta di incenso e di lumi secondo il pio uso degli antichi. L'onore reso all'immagine, in realtà, appartiene a colui che vi è rappresentato e chi venera l'immagine, venera la realtà di chi in essa è riprodotto⁶⁰.

È perché è esistita un'immagine naturale di Dio, Gesù Cristo nell'economia della sua carne, che è possibile farne un'immagine artificiale, aggiunge Niceforo il Patriarca una trentina d'anni dopo, all'epoca della seconda ondata iconoclasta. L'icona imita la natura, ma non vi si identifica: la si può chiamare icona solo perché in una relazione di dipendenza da un archetipo, di cui condivide il nome, ma non la sostanza. L'iconoclasta, negando la possibilità di farsi immagini di Cristo, sta negando la stessa incarnazione ed è quindi «ateo», «bestemmiatore», «giudeo di cuore» e soprattutto «idolatra»⁶¹: «è perché è idolatra che guarda l'icona con gli

⁵⁹ Giovanni Damasceno, *Primo discorso apologetico...*, cit., p. 95.

⁶⁰ Definizione del concilio Niceno II, in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 102.

⁶¹ M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia*, cit., p. 142.

occhi dell'idolatra»⁶². Molti studiosi moderni, come Latour, Mitchell e Freedberg, hanno notato che gli iconoclasti condividono con gli iconoduli più accesi una simile concezione dell'immagine: entrambe le parti credono in un suo statuto speciale, credono nel suo potere, con la sola differenza che gli uni lo temono, gli altri lo riveriscono. «Perché amore e paura delle immagini, come dimostrano con tanta chiarezza le argomentazioni bizantine,» – scrive Freedberg – «sono di fatto le due facce della stessa medaglia»⁶³.

5.6 I *Libri Carolini* e la secolarizzazione delle immagini

Papa Adriano è complessivamente soddisfatto dei risultati del Niceno II e invia a Carlo Magno gli atti del concilio, in una traduzione latina che non ci è arrivata, ma che probabilmente era incompleta e imprecisa. In ogni caso la reazione dei Franchi è negativa e tra il 790 e il 793, presso la corte carolingia, viene elaborata una risposta: i *Libri Carolini*, composti probabilmente da Teodulfo d'Orléans, forse con la supervisione di Alcuino. Anche in questo caso le posizioni teoriche non sono esenti da motivazioni politiche: i Franchi vogliono affermare il proprio ruolo di guida dei cristiani e per farlo devono screditare i bizantini. I Libri attaccano sia gli iconoclasti di Hieria che hanno osato abolire tutte le immagini, sia i loro «successori» che sono finiti per adorare le loro icone. Probabilmente, la traduzione latina non coglieva la differenza tra *proskynesis* (venerazione) e *latreia* (adorazione), traducendo entrambe con *adoratio*. Tuttavia, nonostante le incomprensioni, quest'opera sembra aver colto la stessa questione teorica messa in luce da Freedberg: gli iconoclasti e gli iconoduli condividono l'idea che le immagini possiedano uno statuto speciale, che siano o sacre o sacrileghe. Per gli autori dei *Libri Carolini*, vicini in questo ad Agostino, le immagini sono in se stesse dei semplici oggetti, non hanno un vero potere, ma possono essere, per la loro composizione, occasione d'inganno per chi le osserva. Non si tratta di varchi attraverso cui la sacralità dell'archetipo possa permeare, ma di superfici che gli esseri umani usano come segni. Tra le immagini e il loro modello

⁶² Ivi, p. 143.

⁶³ D. Freedberg, *Il potere delle immagini*, cit., p. 589.

non c'è consustanzialità – la quale si dà solo nel rapporto di somiglianza tra il Padre e il Figlio – e quindi non ci può essere trasmissione, ma solo riferimento.

«L'immagine è il genere, l'idolo la specie», si legge nella *Praefatio* ai *Libri*⁶⁴, il che significa prima di tutto che possono esistere immagini non idolatriche e indirettamente che non esistono idoli per natura, ma solo immagini che possono essere usate in modo errato – o eventualmente che *invitano* a essere usate in modo errato. Riprendendo esplicitamente la lettera di Gregorio Magno si afferma che le immagini non devono essere né adorate, né distrutte. È sufficiente non porle in un contesto cultuale, per non essere attratti da esse ad avere comportamenti idolatrici. Le immagini devono essere conservate semplicemente per «ornamento e memoria»⁶⁵ e la loro funzione didattica come supplemento dei testi non può arrivare a sostituirsi all'insegnamento della parola: solo la scrittura offre garanzie di veridicità.

La pittura, considerata pia dagli iconoduli e empia dagli iconoclasti, è per la chiesa franca una semplice arte mondana:

Che cosa possiede infatti in più di pietà l'arte dei pittori rispetto a quella dei fabbri, degli scultori, dei fonditori, dei cesellatori, dei tagliapietre, dei legnaiuoli, dei contadini o degli altri artefici? [...] Così come il ferro non si dice empio, per il fatto che con esso si uccidono gli uomini, ma nemmeno pio, per il fatto che con esso si fanno alcuni strumenti, con i quali si ferma l'assalto di spade brandite e si difendono gli uomini e dai medici si provvede alla salute dell'uomo; allo stesso modo l'arte dei pittori non si può dire empia, per il fatto che si rappresentano con essa crudeltà, ma nemmeno pia, per il fatto che si rappresentano con essa atti di clemenza⁶⁶.

Menozzi considera tra le principali conseguenze delle posizioni della corte carolingia una «desacralizzazione» delle immagini religiose⁶⁷, mentre Flasch parla di un tentativo di «demitologizzare» la mistica imperiale bizantina attraverso le arti liberali⁶⁸. Si può quindi vedere nei *Libri Carolini* una tappa fondamentale, sul piano iconografico, di quel processo di riduzione del sacro iniziato, secondo Girard, con i vangeli e con Paolo. Se le immagini sono semplici oggetti materiali con funzione di

⁶⁴ *Libri Carolini*, *Praefatio*, 9, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1998, citato in M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., p. 118.

⁶⁵ *Libri Carolini*, II, 23, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1998, tr. it. in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 106.

⁶⁶ Ivi, III, 22, tr. it. in D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 110.

⁶⁷ D. Menozzi, *La chiesa e le immagini*, cit., p. 105.

⁶⁸ K. Flasch, *Introduzione alla filosofia medievale*, Einaudi, Torino 2002, p. 31.

segni, si perde l'esigenza della garanzia di autenticità a cui fa riferimento Belting. Conta solo ciò che viene riprodotto, per il suo valore didattico o decorativo, e non il singolo esemplare con il suo legame unico all'archetipo o l'aderenza a un modello che impone alle icone schemi formali fissi. La desacralizzazione delle immagini comporta in primo luogo una loro liberazione. Le immagini, non più vincolate alla funzione culturale, possono ora essere *usate*. Osservando l'estrema varietà delle raffigurazioni sui libri miniati o sui portali delle chiese medievali, che oltre ai santi spesso accolgono mostri, sirene e curiosi animali, si può pensare che la concezione delle immagini espressa nei *Libri Carolini* possa aver avuto un ruolo nello sviluppo di una produzione artistica «che col tempo ha considerato la storia sacra sempre più come un pretesto per proporre *imagines formosae*»⁶⁹.

Bisogna considerare che i *Libri Carolini*, nell'immediato, non hanno avuto una grande fortuna: Carlo Magno invia una bozza del lavoro a papa Adriano, prima ancora che fosse completato e quest'ultimo risponde con una lettera in cui ne confuta le posizioni punto per punto. I libri vengono così immediatamente ritirati e saranno ripubblicati solo nel 1549, fatti propri dai protestanti e condannati dalla chiesa cattolica. Tuttavia le posizioni elaborate alla corte carolingia sono riconfermate al concilio di Francoforte del 794, a cui prendono parte i vescovi di tutto il regno franco. Pochi anni dopo, nell'800, papa Leone III, raffreddando le relazioni con la basilissa Irene, incorona Carlo Magno *Romanorum Imperator*.

Il sottotitolo del libro di Mondzain sull'icona è *Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo*: l'odierna cultura delle immagini sarebbe debitrice di quella rivalutazione del visivo avvenuta a Bisanzio tra l'VIII e il IX secolo. Eppure, secondo la ricostruzione proposta in questa sede, sembra più convincente l'ipotesi di Bettetini: l'origine della cultura iconografica occidentale andrebbe cercata, più che nel concilio di Nicea II, proprio nei censurati *Libri Carolini*. Una cultura in cui le immagini non hanno più alcun vero riferimento ultramondano e possono solo essere considerate, a seconda dei casi, utili o inutili, belle o brutte⁷⁰. Questa concezione "laica" delle immagini si accompagna nell'Occidente medievale a quella, ancora dominante, della loro funzione culturale, che tende tuttavia gradualmente a ridursi. Tommaso d'Aquino, che pure ritiene sia dovuto alle

⁶⁹ M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., p. 128.

⁷⁰ Ivi, p. 104, 128.

immagini di Cristo un culto di *latría*, scrive anche che «le immagini sono state ammesse non perché si prestasse loro un culto di latría, ma solo per esprimere qualcosa»⁷¹. All'epoca della Riforma, mentre Lutero afferma esplicitamente che le immagini di culto devono perdere la loro funzione e che il loro presunto potere deriva solo da ciò che l'osservatore vi proietta, in Italia, nota Belting⁷², pur senza un rifiuto del valore culturale delle immagini, queste cominciano a trasformarsi in opere d'arte. Le immagini possono anche essere ammesse o escluse dall'autorità religiosa, che le commissiona, le approva o le censura, ma non si tratta già più di un fenomeno propriamente culturale.

I *Libri Carolini* – ma si potrebbe osare e parlare della cultura dell'immagine che ha la propria origine implicita in quella riduzione del sacro promossa nei vangeli – trovano il proprio compimento, più ancora che nelle posizioni di Lutero e Calvino, nella nascita dell'*arte bella*. L'*era dell'immagine*, come la chiama Belting, – dove per *immagine* si intende qualcosa che ha ancora una funzione conoscitiva, culturale o politica di prim'ordine – entra in crisi con «la sua nuova valorizzazione come opera d'arte nel Rinascimento. [...] Da quel momento in poi si può parlare di un'*era dell'arte* che dura ancora oggi»⁷³. L'estetico, che caratterizza così profondamente la nostra modernità, secondo Guastini non sarebbe che «un prodotto di rilascio di quel più complessivo movimento di de-sacralizzazione, di alienazione del sacro, propriamente di “secolarizzazione”»⁷⁴ che prende forma in Occidente nell'epoca della Riforma, ma che avrebbe compiuto il suo primo passo proprio con i *Libri Carolini*.

È esattamente a questo processo che si riferisce Walter Benjamin, nel suo saggio sull'opera d'arte, con la dialettica tra *valore culturale* e *valore espositivo*, quando afferma che la riproducibilità tecnica ha potentemente ridotto il primo e incrementato il secondo, accelerando in modo irrevocabile un processo che, pur con pause e arretramenti, era già iniziato da secoli⁷⁵. Solo nel momento in cui un valore espositivo è chiaramente individuabile, oltre quello culturale, l'immagine,

⁷¹ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II-II, 94, 2.

⁷² H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 557.

⁷³ Ivi, p. 9.

⁷⁴ D. Guastini, *La rosa per la croce*, cit., p. 631.

⁷⁵ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, pp. 24-27.

depotenziata, desacralizzata, ma liberata, si emancipa finalmente dal problema dell'idolatria.

II

MEDIAZIONI

Nella prima parte di questa tesi si è cercato di mostrare quanto sia centrale, nelle diverse concezioni dell'idolatria, il problema dell'*altro*, dell'*estraneo*. Che si tratti dell'adozione di un culto *straniero*, o dell'uso di un oggetto *esterno* come segno, la relazione con l'altro pone un problema. Nel caso di tradizioni più vicine a una logica dell'esclusione è vietato gettare ponti verso ciò che è altro: non ci si contamina con culture straniere e atti impuri, e non si profana ciò che è sacro. Nel caso di concezioni prossime a una logica dell'inclusione si auspica l'uso di ponti – di mediazioni – ma si mette in guardia dal loro abuso. In entrambi i casi si dimostra un certo timore per le conseguenze che può avere questa costruzione di ponti. Le diverse tradizioni che hanno riflettuto sull'idolatria hanno anticipato molti dei problemi della teoria dei media perché hanno visto la reciproca influenza tra il soggetto produttore e il *medium* in cui egli si proietta, intuendo che ogni forma di vita tecnica (cioè che ha esteso tecnicamente i propri organi) corre il rischio di finire asservita a protesi che restano al di fuori del suo controllo.

In un breve articolo della metà degli anni '60, *Do Messias*, Flusser riflette sul peccato originale notando un aspetto paradossale: il lavoro, la mediazione, «la manipolazione come realizzazione dell'esistenza umana» è il castigo imposto da Dio come punizione del peccato, ma questo stesso peccato era consistito in una manipolazione: «il peccato originale è quindi la definizione stessa dell'esistenza umana»¹.

Tra i principali meriti di Flusser è quello di aver colto il legame tra *esternalizzazione* ed *estraniazione*: non nel senso che la prima comporterebbe la seconda, ma nel senso che ogni forma di alienazione potrebbe essere riportata a un processo di esternalizzazione fallito. La sua tendenza all'interdisciplinarietà gli permette di passare da riflessioni sul divieto biblico di farsi immagini, al problema antropologico dell'ominazione, alle questioni proprie della teoria dei media, mantenendo come filo rosso il doppio rapporto degli esseri umani tra di loro e con il loro ambiente ². Flusser non usa il termine esternalizzazione (dall'inglese *externalisation*), ma quello tedesco *Entfremdung*, tradotto normalmente con

¹ V. Flusser, «Do Messias», cit., p. 2, trad. mia.

² Flusser stava progettando un libro intitolato *Menschwerdung*, “antropogenesi”, che è stato in parte realizzato e pubblicato in V. Flusser, *Vom Subject zum Project: Menschwerdung*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998. Può essere interessante notare che il termine *Menschwerdung* in tedesco indica, oltre al processo di ominazione, anche l'*incarnazione*.

alienazione, e in alcuni casi *Verfremdung*, traducibile con estraniamento o straniamento.

L'uomo è un animale “straniato” [*entfremdet*], deve creare dei simboli e ordinarli in codici se vuole tentare di gettare un ponte sopra l'abisso che si spalanca tra sé e il “mondo”. Deve cercare di “mediare”, deve tentare di dare al “mondo” un significato³.

Come già anticipato, Flusser usa le virgolette quando impiega un termine di cui non è convinto, come “realtà”, “virtuale”, “simulazione”. Si tratta di termini che utilizza per comodità, perché oramai sono entrati nel vocabolario filosofico, spesso ripresi dai suoi autori di riferimento, ma anche perché sta cercando, con ironia, di decostruirli. Non si può dare al mondo un significato, perché “mondo” è già un concetto, un simbolo: per questo si tratta di gettare un ponte sopra l'abisso. Ma perché “straniamento” e “mediare” sono tra virgolette?

Ernst Bloch, autore molto apprezzato da Flusser, mostra, in uno dei testi dedicati all'analisi del concetto, che il termine *Entfremdung* non ha sempre avuto l'accezione negativa con cui lo si usa nel linguaggio comune, dove si intende un raffreddamento delle relazioni⁴. Il verbo *entfremden* era usato originariamente in ambito commerciale e traduceva il latino *abalienare*, con il significato di trasferire ad altri una proprietà. Hegel usa il termine per indicare l'esternarsi dell'Idea nella Natura e l'autoaffermazione dell'uomo nel lavoro. Solo a partire da Feuerbach il termine prende un'accezione esplicitamente spregiativa: l'alienazione di valori umani ipostatizzati nel trascendente costituisce un impoverimento. In Hegel l'*Entfremdung* indica ancora un momento negativo ma necessario nel processo dialettico. Anche per questo, come già accennato, Paul Tillich considera il concetto marxiano di alienazione più vicino a quello biblico di idolatria che a quello hegeliano di *Entfremdung*⁵. Per riferirsi a quest'ultimo e distinguerlo dal concetto di alienazione inteso in senso meramente peggiorativo, Bloch usa il termine inglese *externalisation*⁶: l'accento non è posto sull'allontanamento (*ent-*) e l'estraneità

³ V. Flusser, *Il mondo codificato*, cit., p. 5.

⁴ E. Bloch, «*Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement*», in *The Drama Review: TDR*, v. 15, n. 1, autunno 1970, MIT Press, pp. 120-125.

⁵ P. Tillich, *Der Mensch im Christentum und im Marxismus*, cit., p. 14.

⁶ E. Bloch, «*Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement*», cit., p. 120.

(*fremd*), ma sulla proiezione dall'interno all'esterno. In inglese si può parlare di *externalisation* di una legge quando un governo cerca di renderla operativa. Il termine è oggi molto usato in filosofia della mente, soprattutto nell'ambito delle teorie sulla *mente estesa* (*extended mind*)⁷ e sulla *mente incarnata* (*embodied mind*)⁸. In modo diverso queste teorie, che sono state giustamente considerate vicine a quelle di Flusser⁹, ritengono che il pensiero non possa essere considerato opera di una mente astratta e nemmeno essere ridotto al funzionamento del solo sistema nervoso, ma che vada compreso a partire dall'analisi dell'interazione tra un corpo e il suo ambiente¹⁰.

Il termine *esternalizzazione*, che sotto molti punti di vista può aiutarci a comprendere meglio il pensiero di Flusser, presenta tuttavia almeno un problema: presuppone un passaggio dall'interno all'esterno e quindi un ipotetico stadio originario in cui l'essere umano era "tutto interno"¹¹. Lo stesso si può dire dell'*estraniazione*, che presume un "non estraniato" e della *mediazione*, che implica l'immediato. Gli esseri umani, invece, sono già da sempre esternalizzati, estraniati e mediati e il processo a cui fa riferimento Flusser significa solo l'implemento di una caratteristica già data. L'esternalizzazione può intensificarsi, estendendo (pericolosamente) il proprio spazio di gioco, ma non può avere inizio. Perciò questi termini sono spesso scritti tra virgolette.

Tutta la teoria della comunicazione di Flusser è formulata a partire dall'esigenza di rispondere al problema che sentiva più urgente, quello dello stato di crisi della cultura occidentale contemporanea. Per comprenderla – e per capire soprattutto se e come l'idolatria può essere evitata – Flusser si rivolge alle crisi del passato, elaborando in diverse sedi una sorta di «modello di storia culturale

⁷ A. Clark and D. Chalmers, «The Extended Mind», in *Analysis*, 58 (1), 1998, pp. 10-23.

⁸ F.J. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge (MA) 1991.

⁹ P.H. Gochenour, «Masks and Dances: Cybernetics and Systems Theory in Relation to Flusser's Concepts of the Subject and Society», in *Flusser Studies* 1, 2005.

¹⁰ In modo simile Leroi-Gourhan impiega in francese il termine *extériorisation*, tradotto in italiano con esteriorizzazione, alla cui trattazione sarà dedicata gran parte dei capitoli 2, 3 e 4. I termini esteriorizzazione ed esternalizzazione saranno usati come sinonimi.

¹¹ «Ce terme d'«extériorisation» n'est d'ailleurs pas pleinement satisfaisant. Car il suppose que ce qui est «extériorisé» était auparavant «à l'intérieur», ce qui n'est justement pas le cas». B. Stiegler, «Leroi-Gourhan : l'inorganique organisé», *Les cahiers de médiologie*, 6, 1998, pp. 187-194.

[*Kulturgeschichte*] e di straniamento [*Entfremdung*] dell'uomo dal concreto»¹². È consapevole che voler schematizzare in pochi punti l'intera storia della cultura è «un'impresa risibile e ingenua»¹³, ma la sua intenzione non è questa. Si tratta di un espediente, senz'altro provocatorio, per «focalizzare l'attenzione sui passi compiuti per passare da un livello all'altro»¹⁴, raffrontare e distinguere la situazione attuale da quelle precedenti e soprattutto mettere in luce il carattere *progressivo* di questo movimento: non perché si presuma un miglioramento, ma perché ogni nuovo medium presuppone e *ri-media*¹⁵ i media che lo hanno preceduto. Il *concreto*, da cui gli esseri umani si allontanano gradualmente, è un altro concetto paradossale, che non dev'essere inteso in senso hegeliano, ma al contrario, in modo simile al linguaggio comune, come *immediato*: è quello stadio impossibile, precedente a ogni mediazione, che può essere pensato solo come concetto limite. Viceversa è *astratto*, nella terminologia di Flusser, ciò che è mediato e complesso, quindi tutta la cultura, anche quella materiale. Ogni sviluppo tecnico, ogni ulteriore mediazione, comporta una maggiore astrazione, perché permette di compiere un «passo indietro»¹⁶ (*Rückschritt*) e osservare il mondo da più lontano, con uno sguardo complessivo, sebbene *estraniato*, che chi è maggiormente integrato non riesce ad avere.

In *Immagini*, dove riprende e approfondisce le questioni di teoria dei media poste nella sua opera principale, *Per una filosofia della fotografia*, il modello di storia culturale è articolato in cinque livelli (*Stufen*). Il primo, che corrisponde allo stadio più “concreto” e quindi meno mediato, è quello dell’«uomo naturale” (questa *contradictio in adjecto*)»¹⁷. Si tratta di un livello precedente al processo di ominazione (e perciò contraddittorio e pensabile solo come concetto limite), dove un essere umano non umano è immerso immediatamente in un ambiente che non trasforma. E, tuttavia, già in questo stadio paradossale è presente una mediazione: il corpo. Grazie a questo esperimento mentale Flusser anticipa una delle fondamentali

¹² V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 8. Il traduttore dell'edizione italiana, Salvatore Patriarca, traduce *Entfremdung* con “straniamento”, usato normalmente per tradurre *Verfremdung*, perché coglie come per Flusser si tratti di un processo in qualche modo inevitabile e non caratterizzato in termini negativi quanto il concetto di alienazione.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ J.D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.

¹⁶ V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 32.

¹⁷ V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 8.

intuizioni di Hans Belting, quella secondo cui il corpo sarebbe il primo medium, una sorta di medium-modello, poi infinitamente *rimediato* e simulato dagli altri media¹⁸. Il secondo livello è quello dell'afferrare e del manipolare, dell'interazione con l'ambiente. Si pensa con le mani, si comprende (*begreifen*) il mondo perché lo si può afferrare e trasformare, producendo oggetti e utensili.

Il terzo livello è quello delle immagini, che Flusser pensa sempre come oggetti esterni (non come immagini interne) e come superfici bidimensionali, trascurando le sculture. Oggettivando lo sguardo sul mondo – externalizzandolo – lo rendono accessibile ad altri, e permettono di intervenire su di esso. Per questa ragione acquisiscono «la funzione di trasportare, per la società e per i singoli, le informazioni d'importanza vitale»¹⁹.

Il quarto livello è quello dei testi, che sono, per Flusser, *traduzioni* di immagini e quindi le presuppongono. La scrittura riduce la potenza evocativa e connotativa delle immagini (il loro alto *degree of exposure*, come lo chiamano Halbertal e Margalit), ma aggiunge un aspetto fondamentale: la sintassi. Permette cioè di organizzare il pensiero secondo il prima e il poi, lungo una *linea*.

Il quinto livello è, infine, quello delle immagini tecniche, prodotte non da semplici strumenti, ma da *apparecchi*. Questi permettono, in base a determinate «regole ortografiche»²⁰, di tradurre «uno sciame di bit informativi»²¹ in immagini, rendendo visibile qualcosa che di per se non lo sarebbe. Si tratta di regole ottiche e chimiche nel caso della fotografia analogica (che rielabora le informazioni luminose) o di programmi informatici nel caso di immagini sintetiche, ma in ogni caso le immagini tecniche passano attraverso la mediazione di calcoli che hanno la propria origine nella logica lineare dei testi. Sono immagini programmate e questo, secondo Flusser, le distingue nettamente dalle immagini che chiama *tradizionali*.

L'ordine dei cinque livelli ha un fondamento storico (le prime pitture rupestri sono di molto precedenti alle prime tracce di scrittura e questa a sua volta lo è all'invenzione della fotografia), ma è inteso a mostrare la dipendenza di ogni nuovo medium da quelli che lo hanno preceduto, senza implicare che i nuovi media

¹⁸ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit.

¹⁹ V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 6.

²⁰ Ivi, p. 13.

²¹ *Ibid.*

sostituiscano i precedenti. Questi sopravvivono accanto al nuovo, convivono. Tuttavia, la loro funzione e i modi in cui sono utilizzati non possono restare identici. Flusser usa l'espressione «codice dominante»²² per riferirsi al medium che in una determinata epoca elabora, trasmette e conserva le informazioni vitali per quella società. Il passaggio non è mai repentino, ma sempre lento, graduale, reversibile e tuttavia riconoscibile perché provoca una profonda crisi culturale. Flusser ne individua due: quella avvenuta nel mondo antico, con il lento passaggio da una cultura delle immagini a una della scrittura – che ha avuto un momento di ritorno nel rinascimento con l'invenzione della stampa –, e quella che si sta verificando oggi. Queste crisi sono contrassegnate da un fenomeno: l'emergere di forme di idolatria. Si tratta dello stesso tipo di idolatria o di una forma nuova? In cosa si possono distinguere?

La storia dello straniamento appena tracciata non dev'essere presa come un vero modello ed è talmente discutibile da non meritare di essere neanche di essere difesa. Lo stesso Flusser la riformula ogni volta in modo diverso senza porsi problemi. E tuttavia si tratta di un ottimo punto di partenza, una mappa che ci permette di orientarci e di arrivare altrove. Alcune delle principali teorie di Flusser emergono già in questo schema – il rapporto tra il corpo e i media, le tecnologie protesiche, il rapporto tra immagini e testi, e soprattutto la *nuova idolatria* – ma devono essere approfondite e messe alla prova. Nei prossimi capitoli cercherò di farlo raffrontando queste teorie a quelle degli autori che Flusser leggeva e con cui discuteva, ma anche con quelle di alcuni suoi lettori e critici, e di altri con cui si può riconoscere un'affinità di vedute.

Prima di rivolgersi ai problemi menzionati, è opportuno però trattare una questione preliminare, per quanto già nel merito: qualsiasi riflessione sui media presuppone un modo di pensare la *storia*. Come premessa di ogni elaborazione teorica che si confronti con il concetto di medium potrebbe essere posta questa citazione di Benjamin:

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro

²² V. Flusser, «Il politico nell'epoca delle immagini tecniche», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 140.

percezione. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico²³.

Se la percezione umana, e persino le forme del pensiero, sono condizionate storicamente, chiunque voglia analizzarne le trasformazioni, dovrà farne una narrazione secondo la continuità o la discontinuità e inevitabilmente pensarne o non pensarne un inizio e una fine. Da McLuhan a Baudrillard chiunque abbia riflettuto sui media lo ha fatto nei termini di un *prima e poi, non ancora e non più*, e nella maggior parte dei casi ha proposto delle periodizzazioni, benché in pochi abbiano elaborato e presentato consapevolmente i presupposti della loro concezione della storia. Benjamin lo ha fatto senz'altro, ma anche Flusser, pur se in modo asistematico, ha a lungo riflettuto sul problema. Prima del trasferimento in Europa e dell'elaborazione della sua teoria dei media secondo una *preistoria* e una *post-storia*, si è confrontato con il pensiero del suo “maestro” Vicente Ferreira da Silva e questo gli ha permesso di riflettere sui presupposti teologici della sua concezione della storia e quindi anche della sua teoria dei media.

²³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 21.

I presupposti teologici di una teoria dei media

1.1 Religiosità, mito, ideologia

Nel 1965, lo stesso anno in cui scrive *Não imaginarás*, dedicato al secondo comandamento, Flusser prepara il suo terzo libro: *Da religiosidade*, pubblicato due anni dopo. Si tratta di una raccolta di articoli scritti negli anni immediatamente precedenti, molti dei quali dedicati al pensiero di Vicente Ferreira da Silva. Ciò che li unisce è l'idea che la letteratura – sia filosofica che non – sia il luogo in cui si articola il nostro «senso di realtà»¹. Reale è per noi solo «ciò in cui crediamo»², «ciò con cui ci scontriamo lungo il nostro cammino verso la morte; dunque: ciò a cui siamo interessati»³, aggiungerà anni dopo. Questo significa che la nostra percezione del reale è mutevole, si trasforma nel corso della storia al modificarsi delle nostre prospettive e dei nostri interessi. Il *senso di realtà* è quindi uno dei media che informano la nostra visione del mondo. Flusser è convinto che il *senso di realtà* sia, «sotto certi aspetti, sinonimo di “religiosità”» e concepisce quest'ultima come una particolare sensibilità. Si potrebbe parlare di *religiosità* allo stesso modo di come si parla di musicalità, nel senso di una sensibilità per la musica. Si può avere una minore o una maggiore religiosità e questa può essere repressa, addestrata o retoricamente esagerata, ma resta comunque una capacità tipicamente umana e potenzialmente comune a tutti. «Questa capacità rivela il mondo e la nostra vita in esso come realtà significativa, cioè come realtà che indica verso fuori di sé»⁴. La religiosità è quindi la capacità di vedere il mondo come dotato di senso. Così come i generi musicali cambiano, ma la musica resta, anche questa nostra sensibilità viene declinata in modo diverso. La metafora musicale, tuttavia, finisce qui, perché la

¹ V. Flusser, «Da religiosidade», in Id., *Da religiosidade. A literatura e o senso da realidade*, Escrituras, São Paulo 2002, p. 13, trad. mia.

² *Ibid.*

³ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 115.

⁴ V. Flusser, «Da religiosidade», cit., p. 18.

nostra religiosità è «limitata alla realizzazione di un unico progetto»⁵, quello a cui si appartiene. Il nostro tipo di religiosità ci definisce, ci informa, stabilisce il mondo entro il quale esistiamo e in qualche modo ci imprigiona:

Sappiamo intellettualmente di altri tipi di progetto, di altri tipi di religiosità, e di altri tipi di sacro. Ma questa conoscenza intellettuale non può essere trasposta al livello dell'esperienza religiosa e i tentativi in questa direzione sono destinati al fallimento dell'inautenticità⁶.

Come la lingua, così anche la nostra *Weltanschauung* costituisce l'orizzonte della nostra realtà. Qualsiasi tentativo di accedere a un'altra cultura, a un'altra visione del mondo, con la sua specifica *religiosità*, non può che passare attraverso la nostra cultura e il nostro modo di vedere. «I greci arcaici, per esempio, sono reali per noi soltanto in quanto parte del nostro progetto, non esistono come “greci in sé”»⁷. Non riusciamo a dimenticare di essere occidentali e, anche solo indirettamente, cristiani.

La principale fonte delle posizioni di Flusser in questo ambito è l'opera del filosofo brasiliano Vicente Ferreira da Silva, forse l'unico vero maestro che abbia avuto⁸. Tutti gli anni a São Paulo sono segnati dal confronto con lui, tanto nei presupposti teorici che i due condividono, quanto nella fondamentale differenza di prospettive che sarà trattata a breve e che permetterà a Flusser di sviluppare un pensiero autonomo. In quello che forse è il suo testo più rilevante, *Teologia e anti-humanismo*, dedicato a Ernesto Grassi, Ferreira da Silva scrive: «Il mito condiziona la storia, aprendo e inaugurando il mondo in cui essa può svilupparsi»⁹. Non è la storia a spiegare il mito, riportandolo al contesto culturale in cui è sorto e applicando alla sua analisi dei criteri che si suppongono universali, bensì il mito a spiegare la storia o meglio a permettere che la storia si *dispieghi* a partire da esso.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 19.

⁷ V. Flusser, «O projeto», in *Id.*, *Da religiosidade*, cit., p. 124, trad. mia.

⁸ Vicente Ferreira da Silva è stato un pensatore di grande rilevanza nel panorama brasiliano. Co-fondatore della Revista Brasileira de Filosofia e dell'Instituto Brasileiro de Filosofia, insieme a Miguel Reale, e in seguito della rivista Diálogo, insieme a Milton Vargas, si era interessato in una prima fase alla logica matematica, studiando con l'italiano Luigi Fantappiè e collaborando in seguito con Willard Van Orman Quine, per poi compiere una svolta e avvicinarsi al pensiero dell'ultimo Heidegger e dedicarsi allo studio del sacro e delle religioni.

⁹ V. Ferreira da Silva, «Teologia e anti-humanismo», in *Id.*, *Dialetica das consciências. Obras completas II*, É Realizações, São Paulo 2009, p. 332, trad. mia.

Un altro autore che ha preso parte attiva a questo dibattito è Luigi Bagolini¹⁰. In *Mito, potere e dialogo*, dedicato alla memoria di V. Ferreira da Silva, testo di cui Flusser aveva una copia, si occupa del rapporto tra mito e ideologia. Quest'ultimo termine è spesso concepito come un pregiudizio teorico da demistificare o addirittura un inganno inteso a far passare un interesse pratico come una verità oggettiva. In alcuni contesti, tuttavia, l'ideologia può essere compresa in termini non svalutativi, come «una visione della vita orientata verso la realizzazione di certi interessi e fini ritenuti fondamentali e ultimi in rapporto alla situazione sociale e ambientale in cui vengono pensati»¹¹. L'ideologia, afferma Bagolini citando Barthes¹², non è un semplice prodotto individuale, ma – quando è inteso in questo senso non svalutativo – è sempre radicato in un mito dal respiro collettivo. Quest'ultimo funge da *intermediario* tra l'essere umano e la natura: «sotto questo aspetto l'elemento mitologico può essere considerato come condizione ambientale, sociale e culturale di ogni cosciente processo individuale volontario»¹³. Secondo Bagolini è necessario saper distinguere tra due concezioni di ideologia e di mito – una mistificante e una no –, altrimenti si rischia di cadere nell'errore di credere che tutti i miti possano essere demistificati e corretti. È evidente in queste riflessioni anche un'influenza della *Filosofia delle forme simboliche* di Cassirer, per cui se anche un mito non è traducibile nelle forme del *logos*, questo non significa che sia contro il *logos*¹⁴. Chi crede di poter prescindere totalmente dall'elemento ideologico e assumere così un atteggiamento di assoluta neutralità, diventa davvero vittima della propria ideologia, perché non è consapevole dei condizionamenti che subisce. Com'è possibile quindi il dialogo in caso di contrasti ideologici? Solo partecipando in modo *mediato* e

¹⁰ Professore di filosofia del diritto all'Università di Bologna, ha insegnato tra il 1951 e il 1954 presso l'Universidade de São Paulo ed è stato membro dell'Instituto Brasileiro de Filosofia. Bagolini ha mantenuto un importante scambio epistolare con Vilém Flusser, dove parla di un reciproco «riconoscimento» (16/11/1969), di comuni interessi per la questione del dialogo e dichiara di aver apprezzato e citato nei propri scritti il testo di Flusser *La force du quotidien* (Id., *La force du quotidien*, Mame, Paris 1973). Bagolini ha inoltre invitato Flusser, dopo il suo trasferimento in Italia, a tenere una lezione con i suoi studenti, svoltasi nella primavera del 1972 a Castel Del Piano, in lingua italiana.

¹¹ L. Bagolini, *Mito, potere e dialogo*, Il Mulino, Bologna 1967, p. 62.

¹² R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016.

¹³ L. Bagolini, *Mito, potere e dialogo*, cit., p. 67.

¹⁴ E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, Vol. 2: *Il pensiero mitico*, Pgreco, Milano 2015.

indiretto agli interessi altrui¹⁵. Le culture altrui e quelle passate ci sono propriamente accessibili solo attraverso la cornice della nostra. Il mito inteso in questo senso non svalutativo, che Bagolini, citando Ferreira da Silva, definisce «condizione di apertura e di esplicazione delle possibilità umane»¹⁶, mostra diversi punti di contatto con la teoria di Flusser della *religiosità*¹⁷.

Le riflessioni di Bagolini sull'ideologia ci permettono di mettere in luce il carattere sempre mediato della nostra visione del mondo e dell'accadere storico. La posizione di Ferreira da Silva, tuttavia, non si limita a constatare una sorta di preconceito antropologico. Afferma invece qualcosa di molto prossimo all'idea di Schmitt secondo cui «tutti i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello stato sono concetti teologici secolarizzati»¹⁸. Quando il filosofo brasiliano scrive che il mito costituisce l'orizzonte all'interno del quale la storia può svilupparsi, non sta pensando il concetto di mito in senso debole, come una sorta di medium culturale, ma nel suo senso proprio di manifestazione del sacro. In *Instrumentos, coisas e cultura*, facendo riferimento alle teorie di Leo Frobenius e Mircea Eliade, scrive: «Tutte le azioni o le creazioni che si presumono umane o pseudoantropologiche, tutte le costruzioni e le produzioni dell'orbe culturale, si originano, in tutte le civiltà, dalla *mimesis* di paradigmi dati nell'origine sacra dei tempi»¹⁹. In altre parole, anche la razionale e laica cultura occidentale contemporanea trova le sue radici in una dimensione teofanica, o come scrive riprendendo Eliade, *ierofanica*.

1.2 Secolarizzazione e antropocentrismo

¹⁵ Bagolini fa qui riferimento al concetto di simpatia diretta e indiretta elaborato da Hume e Smith, a cui lo studioso di Bologna ha dedicato un'altra opera posseduta da Flusser, L. Bagolini, *La simpatia nella morale e nel diritto*, Giappichelli, Torino 1966.

¹⁶ L. Bagolini, *Mito, potere e dialogo*, cit., p. 67.

¹⁷ Nella lettera del 28/05/1974 a Dora Ferreira da Silva, Flusser paragona la teoria del dialogo di Bagolini con quella dei canali dialogici di Aldo Testa. Quest'ultimo, di cui Flusser non possedeva libri, ma che dimostra di conoscere, è stato professore di Filosofia presso la Sapienza e fondatore della rivista *Il Dialogo*, promotore di un incontro tra teologia cristiana dell'amore del prossimo e socialismo marxista. Si veda A. Testa, *Cristo senza croce e l'uomo in Marx*, Cappelli, Bologna 1963.

¹⁸ C. Schmitt, «Teologia politica», in *Le categorie del 'politico'*, cit., p. 61.

¹⁹ V. Ferreira da Silva, «Instrumentos, coisas e cultura», in Id., *Transcendência do mundo. Obras completas III*, É Realizações, São Paulo 2010, p. 144, trad. mia.

Affermare che nella cultura contemporanea permangono delle tracce di una visione del mondo antica è diverso da dire che la situazione attuale risulta dallo sviluppo naturale e in qualche modo inevitabile della concezione del sacro che è alla sua origine. Questa seconda posizione appare ancora più radicale se si ritiene, come Ferreira da Silva, che la nostra contemporaneità sia caratterizzata da un antropocentrismo che non lascia alcuno spazio al trascendente. «La totalità del reale è rappresentata come semplice materiale utilizzabile. La natura è oggi definita come un mero piano di sfruttamento universale, come schema utilitario-industriale»²⁰. Gli esseri umani sembrano mossi dall'odio verso la natura, agiscono in base a una «prassi soggettiforme»²¹ che riduce ogni alterità a oggetto comprensibile e manipolabile. Ciò che non passa attraverso le griglie del pensiero scientifico e metrico è scartato, il resto è uniformato. Si noti quanto la situazione descritta assomigli alla prima delle tre concezioni di idolatria proposte da Halbertal e Margalit: il peccato modello che porta a fare a meno del divino, agendo secondo una logica della retribuzione.

Dove ha origine l'avvento della fase antropocentrica della storia? Con il cristianesimo e la corrispondente «umanizzazione del divino»²² che a sua volta comporterebbe, secondo Ferreira da Silva, una deificazione dell'uomo. Lì avrebbe inizio quella desacralizzazione delle cose e della natura che le avrebbe portate a non essere che delle risorse, riducendo ciò che più aveva valore per il mondo pagano a «irrealtà e finzione»²³.

È in questa luce che dobbiamo comprendere l'affermazione posteriore di San Paolo: «non esiste alcun idolo al mondo». Il messaggio del Dio vivo trasformerà in idoli di pietra le forme passate del sacro. Intanto percepire gli idoli come idoli era già una conseguenza della trasformazione dell'esperienza religiosa che si andava elaborando²⁴.

Anche Halbertal e Margalit considerano il movimento anti-idolatrico come principio motore del processo di secolarizzazione. Sarebbe possibile intravedere un

²⁰ V. Ferreira da Silva, «Teologia e anti-humanismo», cit., p. 342, trad. mia.

²¹ V. Ferreira da Silva, «A natureza do simbolismo», in Id., *Transcendência do mundo. Obras completas III*, É Realizações, São Paulo 2010, p. 159, trad. mia.

²² V. Ferreira da Silva, «Teologia e anti-humanismo», cit., p. 332, trad. mia.

²³ Ivi, p. 335.

²⁴ *Ibid.*

filo conduttore che si dipana dalla critica monoteista all'idolatria, attraverso l'«illuminismo religioso»²⁵ di un'élite teologicamente preparata che si rivolge contro le forme superstiziose del culto popolare, fino alla critica della religione in quanto tale da parte dell'illuminismo laico. La prospettiva qui esposta presenta diversi punti di contatto con quella elaborata da Karl Löwith in *Significato e fine della storia*, pubblicato nel 1949, quattro anni prima di *Teologia e anti-humanismo* di Ferreira da Silva. Nelle conclusioni, infatti, si legge:

Paragonato al mondo pagano prima di Cristo, che in tutte le sue manifestazioni era religioso e superstizioso, e perciò ben si prestava agli attacchi degli apologisti cristiani, il nostro mondo moderno è mondano e irreligioso, e tuttavia dipendente dal credo cristiano da cui si è emancipato. [...] Anche l'ateismo radicale, che è comunque raro almeno quanto una fede assoluta, è possibile solamente entro la tradizione cristiana: infatti l'intuizione che il mondo è completamente senza Dio e abbandonato da Dio presuppone la fede in un creatore trascendente, che si occupa delle sue creature. [...] Infatti, se si rifiuta la fede cristiana in un dio che è distinto radicalmente dal mondo come il creatore dalle sue creature, e tuttavia è la fonte di ogni essere, il mondo diviene allora profano come non poteva mai esserlo per i pagani. Se il cosmo non è né eterno né divino, come era per gli antichi, e neppure contingente, bensì creato, quale è per i cristiani, rimane allora soltanto una cosa: la pura accidentalità della sua mera "esistenza"²⁶.

Al contrario di Halbertal e Margalit, che vedono questo movimento iniziare già con l'Antico Testamento, sia Löwith che Ferreira da Silva attribuiscono al cristianesimo un ruolo essenziale nel processo di secolarizzazione. Entrambi sono consapevoli che la tradizione ebraica manteneva una rigida distinzione tra sacro e profano, svalutando unicamente i culti stranieri, mentre solo il cristianesimo ha inaugurato una fede in un Dio che *non abita nei templi*.

Ferreira da Silva sembra anticipare molte delle intuizioni di Girard nell'individuare l'aspetto specifico dei vangeli in una dimensione anti-mitica e dissacrante che li distingue tanto dalla tradizione pagana quanto da quella ebraica, e tuttavia considera la dimensione democratica e agapica del cristianesimo all'origine dell'appiattimento antropocentrico contemporaneo. La «trasvalutazione di tutti i

²⁵ M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 112-113.

²⁶ K. Löwith, *Significato e fine della storia*, Il Saggiatore, Milano 2015, pp. 199-200.

valori»²⁷ ha ridotto l'eccentricità del divino all'uomo, che ora è egli stesso tempio di Dio. Allo stesso tempo la spinta verticale verso la perfezione, tipica della cultura greca, si trasforma con il cristianesimo in un'espansione orizzontale, tesa a salvare l'imperfetto, mantenendo sin dalla sua origine «un orientamento per così dire democratico»²⁸. Nella sua disperata denuncia dell'appiattimento della società in cui vive Ferreira da Silva si spinge addirittura ad affermare che «la *caritas* cristiana è la condizione di possibilità della meccanizzazione universale»²⁹.

In uno dei testi dedicati al confronto con il suo “maestro”, scritto appena dopo la sua morte, Flusser presenta le tesi esposte finora ponendo l'accento sul concetto di *progetto*. La storia consisterebbe in un progettarsi a partire dalla prossimità con il sacro in direzione del profano, dall'età dell'oro a quella della cenere. Questo processo viene definito una «esplicitazione progressiva di potenzialità contenute nell'apparizione originale del sacro»³⁰. Tutte le fasi della storia sono prefigurate in quella ierofania originale. Man mano che queste potenzialità vanno realizzandosi, il progetto si esaurisce, fino al momento in cui tutto è effettivo e nulla è più possibile. La nostra epoca sarebbe prossima a questo tempo della fine (*Endzeit*), a questo mondo perfetto (compiuto). Nel momento in cui il soggetto avrà eliminato ogni mistero e ridotto il mondo a suo strumento docile, «la vita perderà ogni sapore, perché non ci sarà avventura, tutto sarà pianificato. L'elemento festivo, che caratterizza la prossimità dell'essere al sacro, sarà stato eliminato»³¹.

L'impegno di Ferreira da Silva è tutto mirato a lottare contro questo progetto, «è una ricerca disperata di un'apertura per la quale sarebbe possibile evadere dal progetto ed evitare il paradiso»³². Ma in che modo? È oramai chiaro che non è possibile sperare di potersi reimmergere nella grecità arcaica o nelle comunità autoctone precoloniali. Non è possibile spogliarsi dei propri preconcetti occidentali, attraversare una zona neutra e riscoprirsì primitivi. «Inesorabilmente, come tutti noi, Ferreira da Silva è condannato a essere occidentale, a essere cristiano, e lo sa»³³. Ci si può semmai dedicare a trattenere quei frammenti di mito ancora superstiti, che

²⁷ V. Ferreira da Silva, «Teologia e anti-humanismo», cit., p. 338, trad. mia.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, p. 343.

³⁰ V. Flusser, «O projeto», in *Id.*, *Da religiosidade*, cit., p. 118, trad. mia.

³¹ *Ivi*, p. 123, trad. mia.

³² *Ibid.*

³³ *Ivi*, p. 125.

fanno da antidoto al dominante e grigio antropocentrismo (Flusser fa gli esempi del carnevale e dei rituali afro-brasiliani come il *candomblé*, Ferreira da Silva pensa piuttosto alla letteratura neo-pagana di D. H. Lawrence). Tuttavia, le conseguenze di questo pensiero portano a una visione del mondo anti-intellettuale, pessimista e conservatrice particolarmente pericolosa.

Secondo Flusser la qualità del pensiero ferreiriano sta nella sua analisi, nelle sue riflessioni sulla secolarizzazione, e non nei rimedi che propone. Le sue conclusioni vanno rifiutate per precise ragioni teoriche. Accecato dal proprio pessimismo, non è in grado di vedere le opportunità che anche in questo presente apparentemente critico sono presenti. In primo luogo si può notare una contraddizione: se tutte le ierofanie autentiche producono un'apertura di senso, anche il progetto cristiano, sebbene desacralizzante, dev'essere sensato³⁴. Solo se si assume surrettiziamente il concetto precristiano di sacro come valore, il mito alla base della cultura occidentale può essere considerato inautentico. Così come si deve fare attenzione a non considerare inferiori le altre culture in base a valori stabiliti solo all'interno della nostra, allo stesso modo non si può cadere nell'errore inverso. Nonostante Ferreira da Silva affermi che a ogni comunità storica appartiene il suo proprio mito fondatore, in alcuni casi sembra contrapporre la modernità laica occidentale a un generico mito trasversale a tutte le culture. Non cerca di recuperare l'originale ierofania cristiana – che sa essere responsabile del processo di secolarizzazione – ma tracce di mitologia pagana (greca, germanica o africana) disseminate nella nostra cultura. Di fatto contrappone, in modo tutt'altro che storico, un originario pensiero simbolico a un pensiero razionale e negativo, caratterizzato da una *prassi soggettiforme* che riduce la natura a oggetto. Tuttavia, obietta Flusser, il modo di pensare secondo soggetto e oggetto non è proprio solo della cultura occidentale contemporanea, ma dipende dalla struttura stessa delle lingue flessive³⁵. Non ci sono forse esempi di pensiero negativo già prima del cristianesimo? Si può quindi pensare che le attuali tendenze livellanti e anestetizzanti siano una deformazione della cultura occidentale e non il suo unico modo di darsi. «Vicente Ferreira da Silva auspica, se lo comprendo bene,

³⁴ Ivi, p. 126.

³⁵ V. Flusser, *Língua e realidade*, Annablume, São Paulo 2007; Id., *A dúvida*, Annablume, São Paulo 2011, pp. 49-70.

la riconquista della visione simbolica delle cose»³⁶, che è esattamente quella che il cristianesimo, nella sua linea *carolina*, ha tentato di superare come idolatrica. «Auspica qualcosa di irrealizzabile e impensabile»: «trovare una scorciatoia per la realtà»³⁷, riducendo la nostra estraniamento e recuperando una connessione immediata con la natura.

L'anti-intellettualismo di gran parte della filosofia attuale è un errore e un pericolo. È un errore, perché confonde la fede nell'intelletto (giustamente abbandonata) con l'inquadramento dell'intelletto nella ricerca della fede in una nuova realtà. Ed è un pericolo, perché propaga e approfondisce il nichilismo che intende combattere³⁸.

Perché, aggiunge Flusser, pensare che questo progetto sia in via di esaurimento³⁹? L'esperienza, tutta intellettuale, della sterilità dell'intelletto non dovrebbe portarci ad abbandonarne i frutti (la scienza e la tecnica), ma semmai a trovare loro una nuova funzione, imparando a usarli meglio. L'idea che la crisi attuale indichi l'approssimarsi della *fine*, e non semplicemente della fine di un'epoca, di un punto di svolta, come crede Flusser, non è forse un preconcetto dovuto a una certa visione apocalittica della storia? Che la nostra cultura si esaurisca nella scienza e nella tecnica è possibile, ma non necessario: è vero che queste, prese di per sé, possono comportare una chiusura del pensiero intellettuale su se stesso, «ma alleate a tendenze nuove rappresenteranno, forse, [...] eccellenti travi di supporto per nuovi sviluppi»⁴⁰. In generale è opportuno cercare di evitare di cadere nella tentazione di parlare della cultura occidentale come fosse un blocco monolitico. Questa va piuttosto intesa come una «condizione ambientale»⁴¹, secondo l'espressione di Bagolini, all'interno della quale si intrecciano tendenze e prospettive diverse, spesso addirittura opposte, nonostante riconducibili a un quadro comune.

Si potrebbe aggiungere poi che il termine *profanazione*, così spesso usato da Ferreira da Silva, non è adatto a descrivere il processo inaugurato dal cristianesimo. Sebbene si possa parlare con Girard di una *desacralizzazione*, o con Flusser di un

³⁶ V. Flusser, *A dúvida*, cit., p. 67.

³⁷ Ivi, p. 68.

³⁸ Ivi, p. 32.

³⁹ V. Flusser, «O projeto», cit., p. 130.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ L. Bagolini, *Mito, potere e dialogo*, cit., p. 67.

anti-mito, il termine “profanazione” implica una trasgressione che viola la legge, ma – pur nell’eccezione – la mantiene valida. Si può profanare solo ciò che ancora si crede sacro. Il cristianesimo, invece, come abbiamo visto, mette in atto un superamento (*katargesis*) del dispositivo sacrale, lo disattiva, ne sospende la validità senza violarlo. È solo dal punto di vista di una logica della discriminazione che si può accusare il cristianesimo – e con lui la modernità occidentale – di profanazione: in questo consiste il pericolo di «un’interpretazione filo-fascista»⁴² del suo pensiero, da cui Flusser mette in guardia il lettore.

Anche Bagolini ha un rapporto complesso con Ferreira da Silva e, oltre agli elogi, non gli risparmia critiche: «la realtà del messaggio cristiano non è riducibile nei limiti esclusivi di un principio antropocentrico e subiettivistico»⁴³. Il filosofo brasiliano è convincente nel ricondurre i diversi aspetti livellanti della vita contemporanea al comun denominatore dell’antropocentrismo, ma se anche si può riconoscere che la società tecnocratica poteva nascere solo nell’occidente cristiano, questo non significa che da quello stesso terreno culturale non potrebbe nascere un’altra società. La ragione di quest’errore di prospettiva non sta tanto nell’analisi della cultura contemporanea, quanto in un fraintendimento dei suoi presupposti teologici: «La tesi di Ferreira da Silva implica una sottovalutazione dell’elemento escatologico nel cristianesimo»⁴⁴, che è «irriducibile nei termini di una antropologia storicistica»⁴⁵.

Qui Bagolini sembra riprendere le fondamentali riflessioni di Löwith a proposito del rapporto tra la modernità e il cristianesimo. L’odierna cultura del progresso poteva nascere soltanto nell’alveo di quest’ultimo, ma ciò non significa che le due prospettive non possano essere profondamente distinte.

Per quanto il paganesimo antico si distingua dal cristianesimo, essi concordavano tuttavia nella profonda venerazione del destino ovvero della provvidenza, e nella volontà di sottomissione ad essi. La moderna fede secolare nella progressiva possibilità di dominare il mondo sarebbe apparsa una bestemmia a entrambi⁴⁶.

⁴² V. Flusser, «Resenha», in Id., *Da religiosidade*, cit., p. 144, trad. mia.

⁴³ L. Bagolini, «Antropocentrismo e cristianesimo: note sulla prospettiva di Vicente Ferreira da Silva», in *Mito, potere e dialogo*, cit., p. 134.

⁴⁴ Ivi, p. 135.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ K. Löwith, *Significato e fine della storia*, cit., p. 198.

La fiducia nel progresso sostituisce la fede nella provvidenza, ma mentre quest'ultima è fondata sulla fede in Dio, la prima è senza fondamento. L'idea di un avanzamento dal vecchio al nuovo, di un carattere progressivo della rivelazione che ci permette di vedere prima solo parzialmente, come in uno specchio, e solo in futuro *faccia a faccia*, si è mantenuta nella concezione lineare del tempo che caratterizza la modernità occidentale, ma ha perso la speranza di giungere a un compimento. Non è più la concreta speranza nel regno dei cieli a dare senso alla storia: adesso la fiducia nel progresso si autoalimenta.

Il vizio costitutivo del pensiero storico moderno, secondo l'interpretazione di Löwith offerta da Pietro Rossi, non consiste quindi nell'avvenuta secolarizzazione, nata effettivamente, almeno in parte, da un movimento proprio al cristianesimo, quanto «nella conservazione di pretese che erano valide soltanto sul terreno loro proprio, cioè sul terreno della fede»⁴⁷. L'eliminazione della tendenza secolarizzatrice è impossibile, perché, come fa notare Flusser, la nostra *religiosità* moderna ci farebbe apparire questo ritorno alle origini teologiche come inautentico⁴⁸. Allo stesso tempo Löwith ci mostra quanto sia difficile emanciparsi dalla dimensione escatologica soggiacente alla concezione moderna della storia, insieme presupposta e negata: questa si ritrova non solo in autori come Marx, il quale chiaramente sostituisce agli idoli il carattere feticistico delle merci e al regno dei cieli la società senza classi, ma persino in Burckhardt, che pur opponendo a un'ingenua speranza nel progresso l'esaltazione della *continuità*, concepisce quest'ultima come *desiderabile*. «Continuità e coscienza storica hanno per lui carattere sacramentale; sono la sua "ultima religione"»⁴⁹.

L'atteggiamento più onesto che si possa avere nei confronti della propria concezione storica è quello di storicizzarla, riconducendola alla prospettiva da cui è nata. Si può anche affermare che oggi la storia non ha più né un fine né un significato, ma fine e significato della storia restano comunque – nella prospettiva

⁴⁷ P. Rossi, «Prefazione», in K. Löwith, *Significato e fine della storia*, cit., p. 16.

⁴⁸ Per Flusser può essere autentico o inautentico solo un sentimento e non la realtà, come invece sembra essere per Ferreira da Silva. L'inautenticità di una simulazione è riconoscibile da quel clima di insincerità di cui facciamo esperienza quando ci imponiamo un sentimento che non riusciamo a provare spontaneamente.

⁴⁹ K. Löwith, *Significato e fine della storia*, cit., p. 43.

occidentale – l’orizzonte trascendentale che la rende pensabile. Solo se si è consapevoli dei propri presupposti se ne può almeno ridurre la pretesa di assolutezza, non per guadagnare un impossibile terreno neutro, ma per essere in grado di discuterli e metterli a confronto.

1.3 Escatologia

Le tesi di Ferreira da Silva presuppongono chiaramente una concezione apocalittica della storia, uno sviluppo entropico che procede da un’originale ierofania verso un inferno in cui ogni cosa è privata di senso. L’idea di un’età dell’oro seguita da una decadenza sembra vicina alla concezione antica del tempo, come fa notare anche Flusser⁵⁰, ma a questa nozione si accompagna il senso di un’imminente catastrofe e una disperazione che presuppone una malcelata speranza in una salvezza forse ancora possibile. I primissimi scritti di Flusser sembrano risentire di un simile pessimismo apocalittico. In *Do Messias* pensa a un imminente futuro dove le macchine e gli apparati sostituiranno il lavoro umano: «non resterà più niente da fare se non contemplare il funzionamento perfetto e pianificato degli apparecchi»⁵¹. Quello sarà il regno di Dio, un «sabato gigantesco», un «weekend monumentale»⁵², dove non sarà più possibile commettere peccato e una noia infernale dominerà. La conclusione è ancora simile a quella di Ferreira da Silva: «facciamo penitenza, o il Messia verrà davvero»⁵³.

In *História do diabo*, scritto in tedesco tra il 1957 e il 1958 e pubblicato in portoghese nel 1965, Flusser identifica il progresso umano con il principio diabolico, descrivendo l’evoluzione storica dell’umanità come *storia del diavolo*.

Il diavolo è probabilmente immortale, ma è sorto certamente in un dato momento. Nuota nella corrente del tempo e forse la dirige, è storico nel senso stretto del termine. È possibile affermare che il tempo è incominciato con il

⁵⁰ V. Flusser, «O projeto», cit., p. 118.

⁵¹ V. Flusser, «Do Messias», cit., p. 1.

⁵² Ivi, p. 4.

⁵³ *Ibid.*

diavolo, che il suo sorgere o la sua caduta rappresentano l'inizio del dramma del tempo e che "diavolo" e "storia" sono due aspetti dello stesso processo⁵⁴.

Come fa notare Eva Batlickova, tra l'originale tedesco e l'edizione brasiliana si possono riscontrare «alcune divergenze essenziali»⁵⁵. Non si tratta di particolari aggiunte, ma di un cambiamento di tono: la seconda versione, scritta dopo il lungo confronto teorico con Vicente Ferreira da Silva, è più «ironica». La figura del diavolo acquisisce così (ma già lo si poteva intravedere nella prima versione) un carattere ambiguo e non del tutto negativo, arrivando a rappresentare, secondo Rainer Guldin, due opposte tendenze: da un lato il progresso come impresa annichilente e autodistruttiva, dall'altro la cultura come capacità *neghentropica* di restituire senso all'assurdo, di mediare e costruire ponti⁵⁶. Si tratta della stessa ambiguità che, in quel periodo, Flusser riconosce nella tecnica: un pericolo e un'opportunità, ma fondamentalmente una dimensione propria alla costituzione umana, che bisogna imparare a gestire.

Affermare che la storia dell'uomo è diabolica, ma che questo non implica la sua condanna, è un tentativo di criticare la prospettiva apocalittica dal suo interno. In questa fase Flusser ritiene ancora che, per quanto necessaria, ogni costruzione umana, ogni tentativo di mediare, sia un peccato e abbia qualcosa di diabolico o addirittura di idolatrico, nella prima accezione (idolatria come *tradimento*). Nel corso degli anni '70, tuttavia, come si può riscontrare nella corrispondenza con Dora Ferreira da Silva, vedova di Vicente, la figura di Gesù sembra acquisire una posizione centrale nella riflessione teorica di Flusser e questo potrebbe essere legato alla trasformazione del suo pensiero sulla storia. Nel 1974 legge *Ateismo nel cristianesimo*, di Ernst Bloch, che commenta appassionatamente nella lettera a Dora del 12/12/1974, descrivendolo come una «cristologia marxista». L'analisi di Bloch è paradossalmente molto simile a quella di Vicente Ferreira da Silva, ma l'autore de *Il principio speranza* ne trae conseguenze diametralmente opposte. Anch'egli è

⁵⁴ V. Flusser, *História do diabo*, Annablume, São Paulo 2005, p. 21, trad. mia.

⁵⁵ E. Batlickova, *A época brasileira de Vilém Flusser*, Annablume, São Paulo 2010, p. 43, trad. mia.

⁵⁶ R. Guldin, «“Acheronta movebo”. On the Diabolical Principle in Vilém Flusser's Writing», in *Flusser Studies* 11, maggio 2011. La figura del diavolo tornerà diverse volte nell'opera di Flusser, dal confronto con il capolavoro dello scrittore brasiliano João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*, il cui tema di fondo è proprio il diavolo, con i suoi svariati nomi (V. Flusser, «O “Iapa” do Guimarães Rosa», in Id. *Da religiosidade*, cit., pp. 155-160), fino al suo testo filosofico-fantascientifico sul *Vampyrotheutis infernalis*, (Id., *Vampyrotheutis infernalis*, European Photography, Göttingen 1993).

convinto che il più profondo messaggio gesuano sia il principio anti-mitico, che mette in moto un processo di riduzione del divino, al punto da arrivare a dire che «solo un ateo può essere un buon cristiano» e «solo un cristiano può essere un buon ateo»⁵⁷, ma dalla sua prospettiva Bloch vede in questa dinamica un passo avanti in direzione del ritrovamento dell'*homo absconditus* che avverrà nella pienezza dei tempi. Gesù si definisce, infatti, *figlio dell'uomo*, che come fa notare anche David Flusser⁵⁸ è un'espressione aramaica per indicare semplicemente un essere umano: «l'espressione “figlio dell'uomo” significa solo l'autodefinizione di Gesù che vuole conoscersi»⁵⁹. L'opposizione manichea tra un Dio totalmente trascendente e il diavolo come potenza immanente alla storia, che si ritrova in *História do diabo*, viene superata dalla dialettica tra Dio e Gesù. La storia, nell'interpretazione che Flusser dà dell'opera di Bloch, non è più concepita come un'impresa autodistruttiva, babelica e diabolica, ma in modo sempre più marcato come faticoso processo neghentropico di disalienazione⁶⁰. L'uomo che lavora a costruire se stesso cade nella dinamica annichilente del dominio sul mondo solo se si dimentica che anche quello di Prometeo è un mito che occorre demitologizzare⁶¹.

Nello stesso periodo Flusser comincia a interessarsi alla questione dell'*uomo nuovo*, problema centrale anche del libro di Bloch. In una lettera del 13/01/1975 a Luigi Bagolini scrive: «Sento il bisogno di conversare con lei su vari pensieri che mi girano in testa, e che gravitano intorno agli aspetti filosofici di quello che potrebbe essere chiamato “l'uomo nuovo”»⁶². In quegli stessi anni comincia la stesura di un testo intitolato *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung* («Brasile, o la ricerca dell'uomo nuovo: per una fenomenologia del sottosviluppo»)⁶³. Per farsi un'idea del modo in cui Flusser pensava il problema dell'*uomo nuovo* nel contesto dei suoi studi sui nuovi media, può essere utile fare riferimento al saggio di Marx sulla rivoluzione del 1848 – citato da Löwith –, dove si analizza il contrasto tra lo sviluppo tecnico ed economico e la

⁵⁷ E. Bloch, *Ateismo nel cristianesimo*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 32.

⁵⁸ D. Flusser, *Jesus*, cit.

⁵⁹ E. Bloch, *Ateismo nel cristianesimo*, cit., p. 200.

⁶⁰ «História de desalienação penosa», lettera a Dora Ferreira da Silva, 12/12/1974.

⁶¹ E. Bloch, *Ateismo nel cristianesimo*, cit., p. 71.

⁶² Trad. mia.

⁶³ V. Flusser, *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*, Bollmann, Bensheim 1994.

percezione di una profonda decadenza, che si esprime soprattutto nell'aumento della diseguaglianza economica. Alcuni vogliono rinunciare «alle capacità moderne per divenire così liberi anche dai relativi conflitti»⁶⁴, altri ritengono necessario accettare il regresso politico per permettere il progresso economico. Per Marx invece, nonostante lo stato delle cose non possa certamente essere accettato, non si deve tornare indietro: «Sappiamo che le nuove forze della società, per bene operare, hanno bisogno solo di *uomini nuovi*»⁶⁵. Nella lettera a Bagolini del 24/01/1975 Flusser aggiunge che la sua visione del nuovo uomo è pessimista, perché lo guarda dal punto di vista del vecchio uomo che è: non lo capiamo, lo temiamo, ma gli dobbiamo lasciare il campo perché è «nostro figlio».

Pós-História – Vinte instantâneos e um modo de usar, scritto nel 1979 e pubblicato nel 1983, è composto da venti capitoli, ognuno pensato in un dialogo silenzioso con un autore, introdotti da delle «istruzioni per l'uso», dove si afferma che i vari “saggi” possono essere letti in ordine sparso, ma che l'ordine proposto suggerisce un percorso «dalla disperazione alla speranza»⁶⁶. Il capitolo intitolato *Nossa espera*, («ciò che ci aspettiamo»), è pensato in dialogo con Ernst Bloch. Qui Flusser afferma che ogni società è caratterizzata da una sua propria esperienza del tempo e che a questa corrisponde un determinato «clima esistenziale»⁶⁷. La società preindustriale aspettava il raccolto, era caratterizzata da una temporalità ciclica e dal clima della pazienza; la società industriale si aspettava il progresso, concepiva il tempo come una linea retta infinita e viveva in un clima di speranza. La società postindustriale in cui viviamo non si aspetta più niente, perché vive nella noia del funzionamento programmato, ma teme la catastrofe del disfunzionamento. La sua temporalità è descrivibile come un campo magnetico in cui tutto tende a essere risucchiato dal presente, una totalità del reale in cui tutte le virtualità si realizzano. Il futuro non è più il vettore della linea del tempo, ma un'emergenza che precipita nel presente. L'inatteso è sempre terrificante, come lo è ogni cosa totalmente imprevedibile, e tuttavia «solo l'inatteso può trasformare la nostra attuale forma di attesa. Perciò speriamo che l'inatteso, la catastrofe, avvenga. Speriamo in ciò che ci

⁶⁴ K. Marx, *Die Revolution von 1848 und das Proletariat*, in K. Löwith, *Significato e fine della storia*, cit., p. 54.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ V. Flusser, *Pós-História*, cit., p. 2.

⁶⁷ *Ivi*, p. 115, trad. mia.

terrorizza»⁶⁸. Flusser sembra così aver ribaltato la propria concezione dei primi anni '60: la catastrofe non è più ciò che va evitato a ogni costo, ma la via di fuga dal presente. Una trasformazione profonda che ci terrorizza perché noi apparteniamo al presente e che ci trasformerà, forse, in quegli uomini nuovi che adesso disprezziamo, ma dal cui punto di vista le nostre vite attuali sembreranno preistoriche. Nonostante questo cambio di prospettiva la posizione di Flusser sembra ancora segnata da un certo tono apocalittico per il semplice fatto che il momento di rottura (che lo si voglia chiamare catastrofe o evento) è ancora considerato imminente e non già avvenuto.

Secondo Löwith, che riprende l'importante studio di Oscar Cullmann⁶⁹, ciò che distingue la visione del tempo apocalittica (principalmente ebraica, ma ripresa da molti cristiani: come già detto, le prospettive di intrecciano), da quella propriamente evangelica e paolina, è che mentre la prima è tutta proiettata su un fine (*eschaton*), per la seconda «la linea di divisione della storia della salvezza non è un mero *futurum*, ma un *perfectum praesens*, cioè l'avvento già compiuto del Signore»⁷⁰. Lo schema temporale resta lineare, ma non è omogeneo, bensì orientato e bipartito: la storia ha il suo centro nell'Evento dell'incarnazione, della morte e della resurrezione di Cristo. Ciò che viene prima e dopo quel momento si rivela essere la sua preistoria e la sua post-storia. Cullmann spiega questa complessa «escatologia realizzata», fatta di anticipazioni e compimenti, con la metafora bellica del *Victory-Day*, il giorno della vittoria. In ogni guerra esiste una battaglia risolutiva, che non coincide con la fine delle ostilità e la firma del trattato di pace, ma «chi comprende l'importanza risolutiva di questa battaglia può esser sicuro che da quel momento la vittoria è certa»⁷¹. Il *Victory-Day* per i cristiani è l'evento della morte e della resurrezione di Cristo, nonostante la fine della storia sia da attendere nel Giorno del Giudizio. Quando Paolo annuncia il suo vangelo afferma che è *già* tutto cambiato, anche se non ce ne siamo accorti, e nel tempo che resta dobbiamo adeguarci al cambiamento, dobbiamo diventare *uomini nuovi*, *Übermenschen*: «Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente»⁷².

⁶⁸ Ivi, p. 122.

⁶⁹ O. Cullmann, *Cristo e il tempo*, Il Mulino, Bologna 1967.

⁷⁰ K. Löwith, *Significato e fine della storia*, cit., p. 182.

⁷¹ Ivi, p. 187.

⁷² Rm 12, 2.

Il passaggio fondamentale nella concezione storica di Flusser arriva con *Ins Universum der technischen Bilder*, del 1985, tradotto in italiano come *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, che per quanto riguarda la sua concezione della storia, potremmo definire l'opera più "cristiana" di Flusser e allo stesso tempo uno dei testi in cui la teoria dei media, e in particolare la società telematica, è pensata in termini più consapevolmente teologici.

Non si tratta comunque di un futuro che fluttua in lontananza estrema: noi siamo già coinvolti qui e ora in tale slancio. Numerosi aspetti di questa nuova forma sociale e di vita sono già visibili in noi stessi e in ciò che ci sta intorno. Noi viviamo in un'affiorante utopia, che penetra nel nostro ambiente e nei nostri pori direttamente dal terreno⁷³.

Il cambiamento è già avvenuto, le opportunità sono già presenti e sta a noi coglierle. A questo evento seguirà comunque un giorno del giudizio e dovremo farci trovare pronti se vogliamo che la società telematica sia un paradiso dialogico e non un inferno totalizzante. La catastrofe è alle nostre spalle, ma è passata quasi inosservata perché non è stata spettacolare come ce l'aspettavamo. Viviamo in un'utopia non perché viviamo in un universo impossibile o solo futuribile, ma perché la società telematica non ha un luogo, non è qui o là, vive in noi e penetra nei nostri pori. Sembra davvero di leggere un passo del vangelo: «Il regno di Dio non viene in modo da attirare l'attenzione, e nessuno dirà: Eccolo qui, o: eccolo là. Perché il regno di Dio è in mezzo a voi!»⁷⁴.

Detto altrimenti: la società telematica, così come io l'ho qui prevista, non è ciò che avverrà, bensì ciò che ci fa preoccupare, in quanto sta emergendo da noi stessi. Non si tratta della musica del futuro, ma della critica del presente⁷⁵.

Resta, sin dai testi degli anni '60, l'idea che la società telematica, dove la società moderna del lavoro entra in crisi, somigli a un grande *shabbat*, a una grande festa; persiste anche l'idea che «a partire dalla rivoluzione borghese del XV secolo abbiamo dimenticato la festa», a causa della «profanazione della vita moderna»⁷⁶.

⁷³ V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 3.

⁷⁴ Lc 17, 21.

⁷⁵ V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 223.

⁷⁶ Ivi, p. 211.

Ma se nel suo periodo più apocalittico Flusser era convinto che quest'incapacità di festeggiare ci condannasse, negli anni '80 intravede una speranza concreta: «la telematica è una scuola, nella quale impariamo a festeggiare»⁷⁷. Dobbiamo tornare a scuola se vogliamo diventare uomini nuovi.

Giambattista Vico, uno dei principali punti di riferimento tanto di Vicente Ferreira da Silva quanto di Karl Löwith, riteneva che la fine di un'epoca segnasse il momento in cui un popolo, a causa della sua eccessiva e ormai sterile raffinatezza, cadeva in una «barbarie della riflessione», da cui poteva essere salvato solo grazie a una nuova «barbarie del senso», più semplice, ma creativa⁷⁸. E in modo simile, secoli dopo, anche Walter Benjamin si appella a una nuova barbarie. Chiedendosi a cosa serva un così grande patrimonio culturale quando l'esperienza non ci lega più a esso, risponde che l'unica soluzione sta nel confessare la nostra povertà di esperienza, che dobbiamo in qualche modo tornare a scuola, ma a una scuola nuova, rendendoci conto che ciò che ci caratterizza è «una nuova specie di barbarie».

Barbarie? Proprio così. Diciamo questo per introdurre un nuovo positivo concetto di barbarie. A cosa mai è indotto il barbaro dalla povertà di esperienza? È indotto a ricominciare da capo; a iniziare dal nuovo; a farcela con il poco: a costruire a partire dal poco e inoltre a non guardare né a destra né a sinistra⁷⁹.

È difficile ammettere che tutto ciò che sappiamo, che ci è stato tramandato di generazione in generazione e che era vitale per sopravvivere nella società moderna – quella che Flusser pensa come l'epoca della scrittura – stia adesso diventando inattuale. Eppure la crisi che viviamo non è stata la prima.

Gesù, per esempio, non affermò che dobbiamo essere come bambini per andare in paradiso? Certo, non è così facile sopprimere un livello di coscienza conquistato con lavoro, affermato e difeso con sforzo. Al tempo di Gesù ciò significava senza dubbio indebolire la scienza e l'arte greca, la *casuistica* e la sapienza divina ebraica, per garantire un posto a una credenza ingenua. Il risultato fu, come sappiamo, uno strano insieme di primitivismo, barbarie e

⁷⁷ Ivi, p. 215.

⁷⁸ G. Vico, *Scienza nuova*, II, pp. 162-163; cfr. K. Löwith, *Significato e fine della storia*, cit., pp. 138-142.

⁷⁹ W. Benjamin, «Esperienza e povertà», in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, p. 365.

decadenza, che chiamiamo alto medioevo. Ma, guardandoci indietro, vi riconosciamo l'embrione di uno sviluppo grandioso⁸⁰.

⁸⁰ V. Flusser, *Die Schrift*, cit., p. 154.

Un'interfaccia tra interno ed esterno: il corpo e i gesti

2.1 Preistoria

Nella vasta opera di Flusser si contano una serie di scritti più o meno brevi di un genere a metà tra il saggio e il racconto, che Abraham Moles ha definito *philosophie-fiction*¹. Tra questi si trova un testo dei primi anni '70 intitolato *Missão: Homo Sapiens Sapiens*, che si presenta come un «Ad-memoriam recuperato dagli archivi della “Accademia di ominazione di Cro-Magnon”»². Flusser, che fa il verso al linguaggio burocratico delle relazioni di missioni universitarie, si immagina un gruppo di uomini del paleolitico che a partire dalla Dordogna viene mandato alla ricerca di altre specie umane da una paradossale accademia di ominazione ed entra in contatto con una comunità di neanderaliani. Gli uni trovano mostruosi gli altri, ma in qualche modo riconoscono una parentela. Riescono addirittura a stabilire una qualche forma di comunicazione:

In primo luogo grazie a gesti delle mani e di danza. Le loro mani sono espressive ed eleganti. Presto hanno imparato il significato di molte delle nostre parole e hanno cercato di imitarle, senza esserci riusciti. Balbettavano come neonati. Quanto a noi non siamo mai riusciti a decifrare il loro complesso balbettio, ma sospettiamo si tratti di un codice primitivo, il quale è comunque capace di futuro sviluppo e che potrebbe arrivare a superare l'efficienza comunicativa della nostra stessa lingua. L'Accademia troverà in allegato le note dettagliate che abbiamo preso di tali “canti”. [...] Alla fine abbiamo concordato nel ricorrere, per la nostra comunicazione, a tamburi. Tale mediazione si è rivelata un metalinguaggio estremamente efficiente, permettendoci di trasmettere non solo pensieri relativamente complessi, ma anche ordini e sentimenti. Si è stabilito un dialogo molto significativo. La cultura dei neandertaliani è primitiva. I loro disegni sono infantili e non sono colorati. Le loro sculture sono mal realizzate, perché la loro tecnica di

¹ A. Moles, «Vilem Flusser, un philosophe des Sudètes», in *Communication et langages*, n. 91, 1992, pp. 112-114.

² V. Flusser, *Missão: Homo Sapiens Sapiens*, Flusser Archiv, trad. mia.

scheggiamento è rudimentale e inefficiente. Alleghiamo una lista dei loro strumenti di pietra, legno e pelli. Non è impressionante. Ma suggeriamo che il loro livello tecnico, sebbene sottosviluppato, sembri contenere elementi per il futuro sviluppo di tecniche alternative. Quanto alla loro musica è un'altra questione³.

Il racconto si conclude con il resoconto di un dibattito tra gli uomini di Cro-Magnon sul valore della specie incontrata: secondo alcuni i neandertaliani sono una specie primitiva, un ostacolo per l'evoluzione che dev'essere eliminato, secondo altri «la loro primitività non sarebbe quella degli animali, ma quella dei bambini»⁴. Pur non raggiungendo le nostre capacità tecniche, potrebbero svilupparne di nuove e impreviste.

Quando Flusser ha scritto questo breve testo aveva da poco lasciato il Brasile, dove la dittatura si stava facendo sentire sempre più presente, e allo stesso tempo si era allontanato definitivamente dall'ambiente accademico. Dal racconto emerge, oltre alla critica all'Università, una più forte denuncia di ogni forma di repressione dell'alterità – nelle forme dello straniero (di questi anni sono anche i primi scritti sulla migrazione⁵) o del neandertaliano. Ma questo testo evidenzia anche un crescente interesse per la preistoria: in questi anni abita tra Merano, dove collabora con il paleontologo Bernardo Bagolini, figlio di Luigi, e il sud della Francia, dove non perde occasione di visitare siti paleolitici. Riferimenti alle grotte di Lascaux, all'industria litica e al nomadismo preistorico si ritrovano in quasi tutti i successivi scritti di Flusser⁶. Alle radici del suo interesse sono una serie di problemi di tipo antropologico: come gli esseri umani interagiscono con il proprio ambiente? Come lo modificano e come ne sono modificati? Come nascono i primi strumenti e le prime immagini? Non si deve, però, pensare che Flusser intenda risalire all'origine per trovare ciò che l'essere umano è in sé prima di ogni condizionamento culturale: è assolutamente convinto che anche quella preistorica sia una cultura, sebbene la sua unica memoria sia quella degli oggetti tecnici superstiti (e perciò si parla di *cultura materiale*). Ciò che muove il suo interesse è proprio il fatto che si tratti di una cultura

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ V. Flusser, *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, Bollmann, Bernsheim 1994.

⁶ Si veda in particolar modo V. Flusser, «Riflessioni nomadiche», in Id. *La cultura dei media*, cit., pp. 159-171.

povera e primitiva, che paradossalmente sembra avere dei tratti in comune con la cultura dei nuovi media⁷. Negli studi sulla preistoria, come emerge dal racconto citato, si trova una grande fonte di riflessioni su forme di comunicazione non verbale o, in ogni modo, non scritta e più in generale su forme di cultura caratterizzate da una primitività creativa, quella del bambino. Qui, con la preistoria, comincia anche in senso cronologico quel percorso di *Entfremdung* degli esseri umani che li porta progressivamente a emanciparsi dalla dipendenza dal proprio ambiente e contemporaneamente a dipendere sempre più dalle tecniche che essi stessi sviluppano. Ha inizio qui quel lento processo di esternalizzazione che tende ad accelerare a ogni fase e tuttavia, come già anticipato, ha inizio con un essere umano già mediato, estraniato ed esternalizzato: il corpo è il primo medium degli esseri umani e i loro gesti sono la loro prima interfaccia con l'ambiente.

2.2 Per una teoria dei gesti

In una lettera del 10/03/1975 al teorico della comunicazione francese Abraham Moles, Flusser accenna al lavoro sui gesti che sta sviluppando e che vorrebbe elaborare fino a renderlo «un ritratto dell'uomo nuovo come bambino»⁸. Il libro sull'uomo nuovo che sta progettando da anni potrebbe trasformarsi in un libro sui gesti, assorbendo la nuova ricerca iniziata nei primi anni '70. L'uomo nuovo è infatti caratterizzato da *nuovi gesti* ed è solo descrivendoli, raccogliendoli e facendo emergere le differenze con quelli vecchi che si potrà eseguire un buon ritratto. «La mia tesi: siamo nel mondo nella forma dei nostri gesti e in principio ogni cambiamento di *Dasein* è leggibile nel cambiamento dei gesti (*in-der-Welt-sein*)»⁹. Nel 1991, poco prima della morte, Flusser pubblica in tedesco una raccolta di diversi testi sul tema, scritti prevalentemente in francese nella seconda metà degli anni '70, e la intitola *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Senza dubbio non si tratta di quella «teoria generale» che aveva in progetto e che non avrebbe mai realizzato.

⁷ Questo è il tema di «Riflessioni nomadiche», ivi, dove si pensa alla società contemporanea come caratterizzata da un nuovo nomadismo. Come si vedrà in seguito, tuttavia, il nuovo nomadismo, la nuova magia e la nuova barbarie, sono radicalmente diversi dalle versioni preistoriche.

⁸ V. Flusser, lettera a A. Moles del 10/03/1975, trad. mia.

⁹ V. Flusser, lettera a A. Moles del 24/06/1976, trad. mia.

Secondo la ricostruzione di Sandra Parvu, che ha partecipato alla riedizione francese di *Les gestes*, si possono individuare due principali fasi dell'elaborazione delle riflessioni contenute in questi saggi¹⁰.

La prima, che ha inizio con il ritorno in Europa di Flusser nel 1972, è segnata dalla collaborazione con l'artista francese Fred Forest. Quest'ultimo stava portando avanti un progetto video intitolato *Gestes dans les professions et la vie sociale*, in cui si affiancavano gesti tradizionali come quello del barbiere, a gesti nuovi come quello del fotografo. Flusser partecipa con il video *Les gestes du professeur*, del 1974: un dialogo tra i gesti dell'operatore video, Forest, e quelli di Flusser che gesticola esponendo le proprie riflessioni sui gesti. Ciò su cui quest'ultimo pone l'accento, spostandosi mentre parla e raccogliendo persino uno specchio attraverso cui mostrare Forest dietro la telecamera, è quanto i gesti dell'uno condizionino quelli dell'altro, quasi si trattasse di una danza¹¹.

La seconda fase è invece segnata dal dialogo con Abraham Moles: ingegnere elettronico con un dottorato in fisica e uno in filosofia, professore a Strasburgo, dove ha fondato l'*Institut de psychologie sociale des communications*, è stato tra i primi a far dialogare la teoria dell'informazione con l'estetica, in modo simile a come ha fatto Umberto Eco, autore con cui ha più volte collaborato. È proprio a seguito di un intenso scambio epistolare con Moles che Flusser elabora due fondamentali testi introduttivi sulla teoria del gesto: «First Sketch for an Introduction to a General Theory of Gesture» (1974), poi riscritto anche in tedesco e in portoghese, e «Geste et sentimentalité» (1975), di cui esiste anche una versione inglese e una tedesca. Tra il 1976 e il 1977 tiene una serie di conferenze a Aix-en-Provence intitolata *Comment notre crise culturelle se manifeste*: è in quest'occasione che elabora la maggior parte dei testi che entreranno poi a far parte dell'opera sui gesti. Il fatto che Flusser abbia abbandonato il progetto, verso la fine degli anni '70, per riprenderlo in maniera incompleta nel 1991, non deve farci credere che abbia perso interesse in questi temi:

¹⁰ S. Parvu, «Des archives, une introduction», in V. Flusser, *Les gestes*, Al Dante, Marseille 2014, pp. 11-25.

¹¹ In quegli stessi anni Flusser sta portando avanti una ricerca sul video e sulle sue potenzialità interattive e dialogiche: sul finire della ripresa si rivolge allo spettatore e chiede di non limitarsi a essere osservatore, ma di partecipare a quel gioco di gesti usando il video, rimontandolo o filmando lo schermo.

al contrario è la prova che la sua teoria dei gesti sta a fondamento della teoria dei media che viene elaborata proprio in quegli anni.

Oltre a Forest e Moles, Parvu cita un altro teorico che potrebbe aver influenzato le riflessioni di Flusser: Louis Bec, che si autodefinisce *zoosystematicien*, ricercatore specializzato in biotecnologie e in modelli informatici della vita animale, le cui simulazioni “tecnosemiotiche” spesso sconfinano nel campo dell’arte¹². Parvu, tuttavia, trascura almeno un’altra importante fonte della teoria dei gesti di Flusser: Bernardo Bagolini, dell’Università di Trento¹³. È stata probabilmente l’amicizia e la possibilità di collaborare con lui ad aver portato Flusser e sua moglie a stabilirsi a Merano per i primi anni del loro soggiorno europeo¹⁴. Bagolini si occupava soprattutto di paleotecnica e ha a lungo studiato l’evoluzione dei gesti di cui i frammenti di industria litica sono importanti tracce. Nel 1986, a nome della *Sociedade Brasileira de Historia da Ciencia*, Flusser invita Bagolini a partecipare a un convegno sulla storia della tecnologia (tenutosi a São Paulo tra il 24 e il 26 febbraio 1987): è Flusser a tradurre il suo intervento, in cui si mostra come la «progressione della gestualità e dell’intelligenza operativa» siano «“registrate” sul manufatto»¹⁵. Un’ulteriore possibile fonte di Flusser è l’opera del paleoantropologo francese André Leroi-Gourhan, che Bagolini cita spesso e di cui ha parlato anche nell’intervento a São Paulo. A dare credito a questa ipotesi è la corrispondenza quasi letterale della descrizione dell’uomo di Neanderthal contenuta nel racconto *Missão: Homo Sapiens Sapiens* e in *Il gesto e la parola* di Leroi-Gourhan¹⁶.

La *teoria generale dei gesti*, di cui Flusser auspicava la nascita, dovrebbe essere una teoria interdisciplinare, e quindi antiaccademica e anti-ideologica, che colleghi tra loro antropologia, psicologia, neuroscienze e teoria della comunicazione,

¹² Con L. Bec Flusser scrive *Vampyrotheuthis Infernalis*, un altro ottimo esempio di *philosophie-fiction*, o di fantascienza filosofica, che attraverso l’approfondita descrizione dell’*essere-nel-mondo* di un misterioso cefalopode degli abissi, riesce a dare luce a diverse questioni poste dalla teoria dell’*embodied cognition*.

¹³ A lui è dedicato il *Laboratorio Bernardino Bagolini*, un importante e ancora attivo centro di ricerca sull’archeologia preistorica presso l’Università di Trento.

¹⁴ Si vedano a proposito le lettere a Dora Ferreira da Silva del 17/08/1972, 09/11/1972 e 26/06/1973.

¹⁵ L’intervento di Bagolini, dal titolo «Significati dello studio delle tecnologie litiche preistoriche» è conservato presso l’Archivio Flusser all’interno della corrispondenza tra i due.

¹⁶ «Un essere primitivo, curvo, con il cranio schiacciato, con le arcate orbitali sporgenti e il mento sfuggente», A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977, pp. 15-16.

«Seu rosto confirma a impressão de bestialidade. Sua frente é baixa, seus olhos assentam sob arcos pesados, seu nariz é longo e largo, e não tem queixo», V. Flusser, *Missão: Homo Sapiens Sapiens*, cit.

fungendo da *interfaccia*¹⁷. Noi leggiamo e interpretiamo gesti quotidianamente, ma lo facciamo in modo intuitivo e imperfetto, mentre avremmo «bisogno di una teoria dell'interpretazione dei gesti»¹⁸. La teoria della comunicazione e la semiotica sembrano essere particolarmente adatte a svolgere questo ruolo, ma per Flusser è necessario uno studio interdisciplinare che eviti tendenze riduzionistiche, le quali porterebbero inevitabilmente a spiegare i gesti con un elenco di cause, senza cogliere ciò che è più essenziale. Quella dei gesti dovrebbe essere invece una «meta-teoria»¹⁹ che risulti utile tanto per gli studi sulla comunicazione, quanto per quelli sul lavoro, sull'arte e persino nelle ricerche antropologiche sulla magia e sui rituali. Inoltre, bisogna ricordare che il termine “gesto” viene dal latino *gerere* (che nella sua ambivalenza potrebbe essere tradotto con “portare su di sé” e insieme “compiere”) ed è imparentato con l'espressione *res gestae*. La storia è una “cosa gesticolata”: la storia dell'umanità non si distingue dalla storia dei suoi gesti, al punto che “teoria generale dei gesti” e “filosofia della storia” possono essere considerati sinonimi²⁰.

Il metodo di lavoro proposto da Flusser è quello dell'inventario: una raccolta di gesti tradizionali o inediti, da analizzare, commentare e classificare. Nel corso tenuto ad Aix-en-Provence procede effettivamente in questo modo: ogni lezione è dedicata a un gesto che considera per qualche ragione significativo. Com'è tipico dell'atteggiamento provocatorio di Flusser, vengono accostati gesti assolutamente triviali a gesti fondamentali per la storia della cultura, nel tentativo di mostrare che ogni gesto esprime e articola un modo di essere nel mondo, senza alcuna gerarchia possibile. La scelta può essere motivata solo da ragioni soggettive: i gesti selezionati da Flusser sono quelli con cui ha più confidenza, quelli la cui analisi gli permette di sollevare problemi per lui più urgenti. Tra i gesti contenuti nell'edizione francese aggiornata si trovano: radersi, scrivere, parlare, distruggere, fumare la pipa, cercare, fotografare, rivoltare le maschere, filmare, il gesto dell'amore, piantare, il gesto con il video, telefonare, fare, dipingere, ascoltare la musica.

In «Toward a General Theory of Gestures» Flusser propone una serie di possibili classificazioni, che devono essere intese come un semplice strumento di analisi, con

¹⁷ V. Flusser, «Toward a General Theory of Gestures», in Id., *Gestures*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014, p. 161.

¹⁸ V. Flusser, «Geste et sentimentalité», in Id., *Les gestes*, cit., p. 251, trad. mia.

¹⁹ V. Flusser, «Toward a General Theory of Gestures», cit., p. 167, trad. mia.

²⁰ Ivi, p. 171.

la consapevolezza che le diverse classi si sovrappongono il più delle volte e che le distinzioni sono molto più sfumate di quanto si tenda a pensare. Un primo criterio sta nel possibile uso di strumenti: da un lato gesti che si limitano al movimento degli organi del corpo (come il parlare), dall'altro gesti che richiedono l'uso di estensioni degli organi (come lo scrivere). Un secondo criterio consiste nella funzione dei gesti: informare (gesti di comunicazione), trasformare (gesti di lavoro) e agire in modo disinteressato (gesti rituali)²¹.

2.3 Corpo, *Stimmung*, *Gestimmtheit*

Più importante delle classificazioni interne è la distinzione tra ciò che è gesto e ciò che non lo è. Non ogni movimento del corpo, infatti, può essere considerato tale. Per quali ragioni, per esempio, chiunque tenderebbe a escludere da una lista di gesti «il movimento peristaltico dell'intestino e la contrazione delle pupille»²²? Verrebbe da rispondere: perché non sono movimenti intenzionali. Flusser tuttavia esita a definire i gesti «espressioni di un'intenzione»²³. Anche se ci può avvicinare alla comprensione di un aspetto essenziale, parlare di espressione di un'intenzione è problematico perché significa presupporre uno stato mentale preesistente al gesto, che lo causa e di cui quest'ultimo non è che un riflesso in superficie. Che sia determinato da uno stimolo esterno o da uno stato interno, qualsiasi movimento che possa essere pienamente spiegato riconducendolo alle sue cause non è che un *sintomo*. Il gesto, al contrario, non può essere ridotto alla manifestazione esterna di un processo che avviene altrove. La definizione che Flusser propone, abbastanza cauta, è così formulata: «il gesto è un movimento del corpo o di uno strumento collegato a esso per il quale non esiste una spiegazione causale soddisfacente»²⁴. In «Toward a General Theory of Gestures», scritto l'anno prima di «Geste et sentimentalité», in modo meno cauto, Flusser definisce il gesto come «un movimento

²¹ Ivi, pp. 167-170. Questi ultimi possono essere genuinamente disinteressati, e si tratta dei rituali della tradizione giudaico-cristiana, o finalizzati a ottenere qualcosa in cambio, e si tratta di rituali magici e idolatrici.

²² V. Flusser, «Geste et sentimentalité», cit., p. 249.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, p. 250.

attraverso cui si esprime una libertà»²⁵. Il senso della definizione resta comunque lo stesso: il gesto ha un carattere arbitrario e artificiale.

Leroi-Gourhan, in *Il gesto e la parola*, distingue secondo un simile criterio i gesti tecnici umani e le operazioni solo apparentemente tecniche degli altri primati. Movimenti come quelle di uno scimpanzé, che infila diversi bastoni l'uno nell'altro per riuscire ad attirare a sé una banana sospesa in alto, «compaiono spontaneamente sotto l'effetto di uno stimolo esterno e [...] scompaiono altrettanto spontaneamente o non compaiono affatto, quando la situazione esterna che li aveva fatti scattare cessa di manifestarsi o non si manifesta per nulla»²⁶. Al contrario i gesti tecnici compiuti da esseri umani, anche di specie primitive, si distinguono per il fatto di anticipare il momento del bisogno. Le operazioni necessarie per fabbricare degli strumenti «preesistono all'occasione di usarli e l'utensile dura in vista di azioni ulteriori»²⁷.

Per Flusser i gesti, che siano comunicativi, tecnici o rituali, presentano sempre una qualche codificazione e per questo sono legati a un determinato modo di essere nel mondo. Se una risata spontanea dev'essere considerata un riflesso sintomatico, e infatti è spesso presa a esempio di un'azione che supera ogni barriera culturale, un sorriso presenta già un elemento di artificialità e di codificazione che ci permette di riconoscerlo come un gesto: a seconda del contesto storico-sociale lo stesso sorriso può essere letto come timido o ammiccante, bonario o ironico. Si tratta del problema dei gesti che rappresentano degli stati d'animo (*Stimmungen*)²⁸. Se per esempio vedo qualcuno piangere «che criterio ho per dire che si tratta della rappresentazione di uno stato d'animo (di un simbolo codificato) e non della manifestazione di uno stato d'animo (di un sintomo)»²⁹? Non si tratta qui di opporre un sentimento falso, soltanto

²⁵ V. Flusser, «Toward a General Theory of Gestures», cit., p. 163, trad. mia. Flusser ha più volte modificato questa frase nelle diverse ritraduzioni e vale la pena confrontarle. La prima versione inglese: «a motion which articulates freedom». La versione portoghese: «um movimento no qual se articula uma liberdade». La versione tedesca: «eine Bewegung, durch die sich eine Freiheit ausdrückt».

²⁶ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 137.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Nella versione francese in cui il saggio è stato pubblicato la prima volta Flusser usa il termine *sentiment*, ma nel manoscritto tedesco usa il termine *Stimmung*. Come fanno i traduttori dell'edizione inglese, preferisco recuperare l'ampiezza di senso del vocabolo tedesco, con l'espressione «stato d'animo», che mi sembra adattarsi meglio al contesto. Bisogna tenere conto del fatto che fino al '75 Flusser non si esprimeva in francese altrettanto fluentemente quanto in tedesco o in portoghese. Quando inviò questo saggio all'editore di *arTitude*, allegò una lettera, datata 6/10/1975, in cui si scusava per il suo «français zoulou».

²⁹ V. Flusser, «Geste et sentimentalité», cit., p. 255, trad. mia.

simulato, a uno vero, ma di riconoscere nei gesti una dimensione culturale. L'artificialità di un gesto non implica che lo stato d'animo rappresentato sia falso, perché emancipa il corpo dalla referenzialità sintomatica di un esterno al suo interno. Quando, in contesti tradizionali mediterranei, le donne seguono il corteo funebre con lamenti strazianti stanno chiaramente eseguendo dei gesti codificati, ma questo non significa che non soffrano davvero. Stanno «agendo» il proprio stato d'animo, lo stanno emancipando dal suo contesto biologico, inserendolo in un contesto culturale. In modo simile Fernando Pessoa, citato da Flusser, scrive: «Il poeta è un fingitore. / Finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente»³⁰. Flusser definisce un gesto di questo tipo *Gestimmtheit*, che potremmo definire come la condizione di esperienza di uno stato d'animo³¹: la *Gestimmtheit*, «rendendo artificiali gli stati d'animo, si rivela in effetti uno dei metodi attraverso cui l'uomo tenta di dare un significato alla propria vita e al mondo in cui vive»³².

Questo non significa che un gesto non possa sembrare falso. Il criterio di giudizio, però, non deve riguardare l'adeguazione della rappresentazione allo stato d'animo interno, ma la qualità del gesto stesso. «La scala di valori per misurarlo non deve oscillare tra la verità e l'errore, né tra la verità e la menzogna, ma tra la verità e il kitsch»³³. Un cattivo attore che voglia rappresentare l'amore paterno sembrerà falso «anche se l'attore è veramente un padre amorevole»³⁴. Dal punto di vista di Flusser i farisei accusati da Gesù di ipocrisia (cioè di recitare), quando pregano ostentatamente davanti al tempio, sono falsi perché i loro gesti sono “kitsch”, cioè logori e poveri di significato; e quando Gesù raccomanda di pregare di nascosto, non sta chiedendo di eliminare ogni artificialità del gesto – perché una codificazione resta comunque – ma di eseguire un gesto più elegante e significativo. Nonostante nei vangeli si affermi una non corrispondenza tra interiorità ed esteriorità (il bicchiere pulito fuori e sporco dentro), le indicazioni e gli ammonimenti sono rivolti ai gesti. Si nega la

³⁰ F. Pessoa, «Autopsicografia», in Id. *Il libro del genio e della follia*, Mondadori, Milano 2012. Il testo riportato da Flusser è in realtà una parafrasi: «O poeta é fingidor que finge tão perfeitamente que finge até a dor que deveras sente».

³¹ Il termine *Gestimmtheit*, di difficile traduzione, è una sostantivizzazione di *gestimmt*, participio di *stimmen* (accordare), legato a *Stimmung* (atmosfera, sentimento, stato d'animo). Nella versione francese Flusser parla di *sentiment* e di *sentimentalité*, in analogia alla coppia di vocaboli tedeschi. Cfr. le note della traduttrice dell'edizione inglese: V. Flusser, *Gestures*, cit., pp. 177-178.

³² V. Flusser, «Geste et sentimentalité», cit., p. 258.

³³ Ivi, p. 259.

³⁴ *Ibid.*

corrispondenza univoca tra ciò che viene dal cuore e il comportamento, ma il gesto viene riconosciuto, insieme alla parola, come la principale porta d'accesso all'interiorità.

Halbental e Margalit si pongono un problema simile: è possibile decidere di credere? Può una decisione da sola far sì che non si subisca più il potere degli idoli? Per i due professori di Gerusalemme, che si ispirano qui a Jon Elster³⁵, credere è un atto necessariamente involontario che non ricade sotto il nostro controllo. Tuttavia, è possibile influenzare le proprie credenze in modo indiretto, così come si può intervenire indirettamente sul funzionamento dei nostri muscoli involontari («You can speed up your heart rate by running – that is, by using the muscles under your control»³⁶). Chi esce a correre tutte le mattine aumenterà le sue possibilità di avere un cuore sano: allo stesso modo chi evita uno stile di vita idolatrico, tenderà ad avere credenze meno idolatriche. Questo metodo d'azione indiretta avrebbe degli elementi in comune con la teoria psicologica delle *self-fulfilling prophecies*: «beliefs in which the very act of belief significantly increases the chances that the beliefs will come true»³⁷. Se queste sono credenze che producono circostanze, tuttavia, il primo caso analizzato riguarda la possibilità di intervenire sulle circostanze per agire sulle credenze.

Halbental e Margalit non sembrano tenere conto che una simile concezione non può essere proiettata sull'Antico Testamento, almeno per quanto riguarda le sue parti più antiche, che includono il secondo comandamento. L'antropologia della coscienza, che distingue interiorità ed esteriorità, si afferma in modo pieno solo con le lettere di Paolo e con i vangeli, come si è cercato di mostrare nella prima parte di questa tesi, ed era estranea all'ebraismo antico. Per la Legge il gesto di farsi immagini e di prostrarsi davanti a esse era in se stesso idolatrico e non poteva essere separato dall'intenzione. Al contrario, con Paolo si comincia a distinguere tra un gesto che di per sé è indifferente, ma che può essere ammonito o approvato a seconda degli effetti che può avere sulla coscienza di chi lo compie e di chi ne fa esperienza.

³⁵ J. Elster, *Ulysses and the Sirens*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 47-54.

³⁶ M. Halbental e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 174.

³⁷ Ivi, p. 176.

Attribuire un valore diverso allo stesso gesto (come il mangiare carni sacrificate agli idoli) a seconda del contesto, significa riconoscergli il carattere codificato di cui scrive Flusser. Si potrebbe affermare, così, che il gesto sta allo stato d'animo come la parola al concetto. Semplici movimenti del corpo ed emissioni vocali, che sarebbero *flatus vocis* a meno che qualcuno non vi riconosca un significato. Una parola può essere pronunciata senza che si intenda esprimerne il significato, come nel caso di un'analisi grammaticale, così come un gesto può essere eseguito solo per essere mostrato. E tuttavia un concetto ha bisogno di una parola per poter essere pensato, anche se questa non viene pronunciata. Allo stesso modo uno stato d'animo ha bisogno del suo gesto, anche se non viene eseguito: si ama il nemico porgendo l'altra guancia.

«Noi siamo i nostri gesti»³⁸, scrive Flusser. Ma possiamo tentare di essere più specifici, senza timore di tradire il suo pensiero, e affermare che noi *pensiamo* con i nostri gesti. Sette anni dopo la pubblicazione di *Gesten*, in un contesto molto diverso, è uscito un famoso articolo di Andy Clark e David Chalmers, intitolato *The extended mind*³⁹. Secondo gli autori, che a loro volta si rifanno a un articolo di Kirsh e Maglio⁴⁰, le nostre azioni (ma potremmo tradurre “i nostri gesti”) possono essere distinte in *pragmatiche*, se una trasformazione fisica del mondo è desiderabile, ed *epistemiche*, se sono finalizzate prevalentemente ad aiutare e potenziare dei processi cognitivi. Giocando a Tetris, per esempio, la maggior parte delle rotazioni delle figure che compiamo non serve davvero a posizionarle, ma ad aiutarci a determinare se sono compatibili con il buco da riempire: per arrivare alla stessa soluzione senza il supporto visivo-gestuale, cioè ruotando la figura *mentalmente*, si impiegano all'incirca sette decimi di secondo in più. Secondo Clark e Chalmers l'intera operazione, incluso il gesto e la percezione della risposta sullo schermo, potenziandolo entra a far parte del processo cognitivo: la mente è, almeno parzialmente, esternalizzata, estesa oltre i confini della scatola cranica. L'ambiente avrebbe quindi un ruolo *attivo* nel guidare i processi cognitivi⁴¹.

³⁸ V. Flusser, «Le geste de peindre», in Id., *Les gestes*, cit., p. 281.

³⁹ A. Clark e D.J. Chalmers, «The extended mind», in *Analysis*, 58, 1998, pp. 10-23.

⁴⁰ D. Kirsh e P. Maglio, «On distinguishing epistemic from pragmatic action», *Cognitive Science*, 18, 1994, pp. 513-549.

⁴¹ Gli autori proseguono riflettendo sull'interazione reciproca tra un soggetto pensante e un'entità esterna, che finiscono per creare un sistema cognitivo a se stante, un «coupled system». Se non

Flusser parla della teoria dei gesti come di una «Interface-Theorie», ma si può suggerire che per lui siano i gesti stessi a fungere da interfaccia tra *interno* ed *esterno*⁴². Questo significa che il corpo, con i suoi movimenti, non può essere concepito come una macchina che risponde passivamente agli impulsi di un *io* agente⁴³. È probabilmente la struttura del nostro linguaggio che ci porta a pensare la relazione tra soggetto e oggetto in modo unidirezionale, come nella frase «io ho un corpo»⁴⁴. Ma lo studio dei gesti ci costringe a vedere la questione da un altro punto di vista: «quando osservo un gesto, non vedo affatto un corpo mosso da un “io” invisibile. [...] quello che vedo è una serie di movimenti significativi, cioè il cui fine è decifrabile da parte di chi conosce il codice»⁴⁵. Interno ed esterno sono in realtà delle astrazioni di cui facciamo uso per analizzare «delle relazioni intersoggettive concrete»⁴⁶. È una semplificazione separare i processi mentali dal corpo che li ospita, quanto considerare un pesce solamente come un organismo vivente, senza tenere conto che lo stesso pesce è anche «organo di un organismo chiamato “lago”» ed «ecosistema in cui vivono degli organismi del tipo “batterio” o “leucocita”»⁴⁷. Lo stesso avviene nell’analisi sociale: «Non esiste alcuna società senza uomini, e non esistono uomini al di fuori di una forma di società. Perciò i concetti “uomo” e “società” non possono essere considerati separati l’uno dall’altro e se questo accade siamo davanti ad astrazioni»⁴⁸. Esortandoci a non pensare stati d’animo senza corpi, né gesti senza un ambiente relazionale, la teoria dei gesti di Flusser si rivela essere una teoria del medium. Il gesto, infatti, non dev’essere concepito come un mezzo,

abbiamo problemi a riconoscere il ruolo della memoria nell’elaborare riflessioni e nel prendere decisioni, non dovremmo neanche disconoscere il ruolo della memoria esternalizzata in altri supporti che non siano il nostro sistema nervoso. Un malato di Alzheimer che deve raggiungere un determinato indirizzo userà il suo taccuino come chi non soffre di questa malattia fa affidamento alla propria memoria. Privarlo del suo taccuino significa (oltre che essere crudeli) indebolirne le capacità cognitive.

⁴² Anche D. Marcantonio è dello stesso avviso. Id., «Verso una teoria dei gesti», *Flusser Studies* 19, 2015.

⁴³ Queste riflessioni ricordano la critica all’idea di un *fantasma nella macchina* contenuta in *The concept of mind* di Gilbert Ryle, testo che fa parte della *Reisebibliothek* di Flusser.

⁴⁴ V. Flusser, «Conclusion», *Les gestes*, cit., p. 320, trad. mia.

⁴⁵ Ivi, p. 321.

⁴⁶ Ivi, p. 324.

⁴⁷ *Ibid.* Clark e Chalmers, in «The extended mind», propongono un esempio simile: la straordinaria efficienza dei pesci nel nuoto è dovuta alla loro capacità di sfruttare correnti e vortici, persino provocandoli con colpi di pinna: «the fish and surrounding vortices together constitute a unified and remarkably efficient swimming machine» (A. Clark e D.J. Chalmers, «The extended mind», cit., p. 14).

⁴⁸ V. Flusser, «Distribuzione monodirezionale o in rete?», in *La cultura dei media*, cit., p. 152.

un'intermediazione, un compromesso tra due istanze preesistenti, ma al contrario come realtà concreta che è condizione necessaria perché possano darsi elementi come lo stato d'animo e il corpo. La gestualità è il medium in cui il corpo e gli stati d'animo esistono e non il mezzo attraverso cui un corpo esprime stati d'animo. Solo in questo senso si può affermare che il gesto è per Flusser un medium: perché noi siamo nel mondo nella forma dei nostri gesti. I nostri corpi sono umani solo se gesticolano, i nostri stati d'animo prendono corpo nei nostri gesti e questi ultimi sono tali solo in quanto articolano i nostri stati d'animo attraverso i nostri corpi.

2.4 Belting: corpo, immagine, medium

Una triade di concetti relativamente simile è stata proposta in tempi abbastanza recenti da Hans Belting in *Antropologia delle immagini*, ripresa poi nel breve saggio «Immagine, medium, corpo». L'analogia con la teoria dei gesti di Flusser non sta tanto nella scelta dei tre termini, dove l'immagine corrisponderebbe alla *Stimmung* e il medium al gesto, ma nella funzione che in questa triade ha il corpo. Può non essere un caso che in entrambi i testi Belting citi Flusser. Lo fa, a dire il vero, in termini polemici, limitandosi ad alcuni riferimenti critici alla sua teoria delle immagini tecniche, nonostante ammetta che la sua «intuizione» sull'idolatria della società dei nuovi media «è corretta»⁴⁹. Tuttavia sappiamo che Belting conosce l'opera di Flusser e se anche non lo cita a proposito dei diversi punti in cui le loro teorie si avvicinano è possibile che le idee del filosofo di Praga siano state, se non una fonte d'ispirazione, almeno un importante stimolo di riflessione.

Belting considera le immagini da un punto di vista antropologico e, come vale anche per Freedberg e per lo stesso Flusser, non gli interessa lo statuto ontologico delle immagini, ma il rapporto tra queste e le persone. Anzi – e in questo consiste uno dei punti di maggiore originalità dello studioso tedesco – «il concetto di immagine può essere soltanto un concetto antropologico»⁵⁰, perché presenta sempre

⁴⁹ H. Belting, «Immagine, medium, corpo», in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 93. Si discuteranno le posizioni di Belting sulla teoria di Flusser delle immagini tecniche e dell'idolatria nei prossimi capitoli.

⁵⁰ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 20.

una doppia dimensione, interiore ed esteriore. L'immagine è resa tale dallo sguardo che le rivolge un corpo vivente: un'immagine esiste solo per qualcuno⁵¹. Come per Agostino, se scomparissero gli esseri umani, per quanto continuerebbe a esistere la verità, non ci sarebbero più cose vere, perché non ci sarebbe più nessuno a giudicarle tali⁵², così per Belting senza esseri umani non esisterebbero più le immagini, ma solo quadri, statue, maschere, cioè solo oggetti. Le immagini materiali sono immagini solo in quanto e fino a quando sono viste, e cioè richiedono la coordinazione con delle immagini mentali. È per questo che Belting può affermare:

Le immagini non sono né su una parete (o su uno schermo) né soltanto nella mente. Esse non *esistono* di per sé, ma *accadono*; *hanno luogo* sia che si tratti di immagini in movimento (nel cui caso è ovvio) sia che invece si tratti di immagini statiche⁵³.

Parlare di immagini interne e di immagini esterne può continuare a essere un utile strumento euristico, solo a patto che si superi un rigido dualismo. Le rappresentazioni endogene ed esogene interagiscono su più piani e «potrebbero essere considerate due facce della stessa medaglia»⁵⁴. Tanto le une quanto le altre hanno bisogno di un corpo vivo, dotato di organi e di un sistema nervoso che permetta la rievocazione o la percezione di immagini.

Il corpo è il *luogo delle immagini*, come per Flusser è il luogo delle *Stimmungen*: le ricorda, le percepisce, le proietta e le esibisce. È un medium vivente, che offre il proprio sistema nervoso come supporto. Ma il corpo è un medium per le immagini anche al proprio esterno, anzi è probabilmente uno dei primi media usati dall'umanità: «non solo un “luogo dell'immagine” ma, anche attraverso la sua apparenza, un trasmittente figurativo. Il “corpo dipinto” delle culture cosiddette primitive ne è d'altronde la più antica testimonianza»⁵⁵. Ne sono un esempio i visi truccati, i tatuaggi, le maschere, ma ancora di più i gesti. Secondo Leroi-Gourhan, nonostante sia impossibile in assenza di prove immaginarsi con precisione il comportamento estetico degli esseri umani anteriore alle più antiche raffigurazioni

⁵¹ Ivi, p. 13.

⁵² Agostino, *Soliloqui*, cit., II 4, 5.

⁵³ H. Belting, «Immagine, medium, corpo», cit., p. 75.

⁵⁴ Ivi, p. 76.

⁵⁵ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 47.

pittoriche su parete (risalenti a circa 30.000 anni fa), si può pensare che i gesti di mimica e di danza precedano la nascita della musica (non certo del ritmo) e della poesia⁵⁶. Gli esseri umani si sarebbero fatti immagini *coi* propri corpi, per poi fare immagini *sui* propri corpi e infine su corpi estranei: pezzi di legno, pietre, ossa, pareti.

Leroi-Gourhan individua uno dei primi indizi della nascita di un pensiero simbolico nella pratica dei neandertaliani di seppellire i morti e sottolinea come siano di quel periodo le prime tracce della presenza di ocra rossa, materiale colorante, nei luoghi abitati da specie umane⁵⁷. Anche per Belting il culto dei morti ha un ruolo centrale nello sviluppo della più antica cultura dell'immagine⁵⁸. Risalgono al neolitico i crani di Gerico, che testimoniano una particolare usanza: il teschio dei defunti veniva ricoperto da uno strato d'argilla, come fosse una nuova pelle, il viso era dipinto e gli occhi erano sostituiti da conchiglie. Il corpo veniva così rianimato dall'immagine. Più spesso le immagini sostituiscono e rappresentano gli avi già scomparsi. «Si hanno davanti agli occhi immagini così come si possono avere davanti agli occhi dei defunti, che non sono più con noi»⁵⁹. Il legame con la morte, secondo Belting, è dovuto alla proprietà delle immagini di esibire «la presenza di un'assenza»: queste «sostituiscono l'assenza del corpo con un tipo diverso di presenza»⁶⁰. Mentre il corpo è legato alla sua materialità, l'immagine può «migrare» di medium in medium: da un corpo fisico, all'occhio che lo percepisce, all'argilla attraverso la mano che la informa. L'immagine ha sempre bisogno di un luogo in cui accadere: se il suo corpo si perde, ha bisogno di un «corpo supplente che chiamiamo medium»⁶¹.

Il medium serve da corpo tecnico, così come il corpo funge da medium vivente. Nella terminologia di Belting le immagini non sono media, ma hanno bisogno di media. Questi sono «vettori», «agenti», «dispositivi» attraverso cui i nostri corpi e le immagini interagiscono: sostituiscono i corpi, ma funzionano solo se interfacciati a dei corpi vivi che offrano il loro sguardo. Un errore da non compiere è quello di

⁵⁶ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 320.

⁵⁷ Ivi, p. 132.

⁵⁸ Si veda in particolare il capitolo «Immagine e morte», in H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., pp. 173-225.

⁵⁹ Ivi, p. 173.

⁶⁰ H. Belting, «Immagine, medium, corpo», cit., p. 87.

⁶¹ Ivi, p. 88.

pensare al medium come all'aspetto materiale dell'immagine: pur servendo come suo supporto, «il medium è una forma»⁶².

In «L'apparenza del materiale» Flusser scrive qualcosa di simile. Mettendo in discussione l'espressione "cultura immateriale", fa notare come la cultura attuale non sia caratterizzata dall'assenza di materia – senza la quale non ha senso parlare di forma – ma da un legame debole tra l'immagine e il suo supporto: le immagini oggi tendono a migrare più spesso di quanto facessero prima. Per chiarire la questione contrappone due modi di concepire l'informazione della materia. Nel primo caso quest'ultima è pensata come un pezzo di legno (*hyle*) che viene intagliato fino a farlo corrispondere a una forma pensata. Nel secondo caso la materia è pensata come *Stoff*, un materiale informe con cui imbottire (*stopfen*) una forma disponibile. Pensiamo a un quadro utilizzando il secondo modello: voglio rappresentare un soggetto e decido di farlo stendendo dei colori su una tela. In questo caso non è il colore a rendere visibile una forma, ma la forma-pittura a rendere visibili delle proprietà di quel materiale che altrimenti non sarebbero emerse: «come ogni articolazione culturale, anche la pittura mostra che la materia non appare (è inapparente), a meno che non la si informi»⁶³. Non c'è materiale senza forma, non c'è immagine senza medium.

2.5 Leroi-Gourhan: corpo, linguaggio, tecnica

Tutti i gesti, che prevedano o non prevedano l'uso di strumenti, coinvolgono il corpo intero e non solo una sua parte. Il gesto di dipingere, per esempio, non richiede solo dei tratti del pennello, ma anche «movimenti dei piedi e strizzamenti degli occhi»⁶⁴. Ogni gesto coinvolge tutto il corpo e ne è condizionato – in questo senso il corpo è il suo medium. Ma allo stesso tempo ogni gesto che agisce in un corpo lo condiziona o addirittura lo trasforma – e in questo senso è il gesto è essere medium del corpo. Prendiamo, ad esempio, il gesto di parlare:

⁶² Ivi, p. 78.

⁶³ V. Flusser, «L'apparenza del materiale», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 244.

⁶⁴ V. Flusser, «Le geste de peindre», in Id., *Les gestes*, cit., p. 281.

Gli organi specifici della bocca [...] si sono sviluppati nel corso dell'evoluzione umana in funzione del parlare? La convenzione che stabilisce le lingue è fondata sugli organi della bocca o, al contrario, questi organi sono degli sviluppi delle convenzioni linguistiche successive? È in atto un processo grazie al quale lo sviluppo degli organi vocali e delle convenzioni linguistiche si sono condizionati reciprocamente? La parte del cervello che si occupa del linguaggio è responsabile delle convenzioni linguistiche e dello sviluppo degli organi vocali? O, al contrario, è la pratica della parola a essere responsabile dello sviluppo del processo linguistico nel cervello⁶⁵?

Se anche Flusser conosceva solo indirettamente l'opera di Leroi-Gourhan, il passo appena citato si apre inevitabilmente al dialogo con le posizioni del paleo-antropologo francese. La prima parte di *Il gesto e la parola* è dedicata al rapporto che la tecnica e il linguaggio hanno con l'evoluzione del corpo umano. Secondo un pregiudizio diffuso, che Leroi-Gourhan cerca di sfatare, la capacità di parlare e di costruire strumenti permetterebbero di riconoscere l'essere umano perché sarebbero segni della sua intelligenza. In tempi remoti un curvo primate, «in virtù di una specie di lampo di genio»⁶⁶, avrebbe afferrato un ciottolo tagliente per armarsi e così sarebbe nata l'umanità. Se, invece, si studiano le condizioni affinché un tale gesto possa essere compiuto, si deve ammettere prima di tutto che lo sviluppo della tecnica dev'essere stato un processo molto più lento e graduale, che ha seguito il ritmo dell'evoluzione umana, e soprattutto che il corpo – questo primo medium – doveva essersi evoluto se non prima almeno insieme alle capacità gestuali. In altri termini l'essere umano non ha inventato la tecnica perché era intelligente, ma è diventato intelligente perché il suo corpo era adatto a vivere tecnicamente.

I criteri distintivi dell'essere umano, secondo Leroi-Gourhan, sono tre e sono profondamente interdipendenti: la faccia corta, le mani libere e la stazione eretta. L'assenza di un muso allungato, dotato di canini offensivi, impone l'uso di organi artificiali e delega alla mano le operazioni che in altre specie sono riservate alla bocca; la mano, non occupata dalla locomozione, può dedicarsi a tempo pieno ad attività che i primati possono compiere solo da seduti o comunque per poco tempo. Tutto ciò è possibile solo dal momento in cui la stazione eretta è stata assunta in modo stabile: «eravamo disposti ad ammettere qualsiasi cosa, ma non di essere stati

⁶⁵ V. Flusser, «Le geste de parler», in Id., *Les gestes*, cit., p. 55, trad. mia.

⁶⁶ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 126.

cominciati dai piedi»⁶⁷. La posizione eretta rende le mani libere di compiere operazioni tecniche (permette di gesticolare) e queste rendono la bocca libera dal compito della prensione: rendono la bocca libera di parlare. Le mani libere *permettono* di compiere operazioni tecniche, la faccia corta e inoffensiva *richiede* che le mani compiano queste operazioni. La bocca libera *permette* la vocalizzazione, lo sviluppo di complesse operazioni tecniche che necessitano della collaborazione di più individui, impedendo la comunicazione gestuale mentre le mani sono occupate, *richiede* l'uso della voce per la comunicazione: «esiste la possibilità di un linguaggio a partire dal momento in cui la preistoria ci tramanda degli utensili, perché utensile e linguaggio sono collegati neurologicamente e perché l'uno non è dissociabile dall'altro nella struttura sociale dell'umanità»⁶⁸. Il gesto e la parola sorgono insieme, condizionano e informano il corpo e insieme dipendono dalla sua evoluzione. L'essere umano è tale perché ha piedi, mani e bocca.

Può stupire il fatto che l'importanza del volume del cervello intervenga solo in seguito. In realtà, è difficile dare la preminenza a questo o a quel carattere, perché nell'evoluzione delle specie tutto è collegato; mi sembra però certo che lo sviluppo cerebrale sia in qualche modo un criterio secondario⁶⁹.

Leggendo Leroi-Gourhan nel contesto di una ricerca su una "teologia dei media", non si può trascurare un dettaglio particolarmente rilevante: in esergo a *Il gesto e la parola*, e poi all'interno del testo, sono presenti due citazioni dal *Trattato della creazione dell'uomo* di Gregorio di Nissa. Vale la pena riportarne una:

Tuttavia la natura ha aggiunto le mani al nostro corpo prima di tutto per il linguaggio. Se l'uomo ne fosse sprovvisto, le parti del viso sarebbero state formate in lui, come quelle dei quadrupedi, per consentirgli di nutrirsi: il suo viso avrebbe una forma allungata, assottigliata nella regione delle narici, con labbra prominenti, callose, dure e spesse adatte a strappare l'erba; ci sarebbe tra i denti una lingua completamente diversa da quella che c'è, carnosa, resistente e ruvida, per impastare insieme ai denti gli alimenti; sarebbe umida, in grado di far passare il cibo sui lati, come quella dei cani o degli altri carnivori, che lo fanno scivolare tra gli interstizi dei denti. Se il corpo non avesse le mani, in che modo si formerebbe in lui la voce articolata? Le parti che circondano la bocca non sarebbero conformi ai bisogni del linguaggio.

⁶⁷ Ivi, p. 78.

⁶⁸ Ivi, p. 136.

⁶⁹ Ivi, p. 26.

L'uomo, in tal caso, sarebbe costretto a belare, a lanciare gridi, ad abbaiare, a nitrire, a muggire come i buoi o ruggire come gli asini o a far sentire degli ululi come le bestie selvagge⁷⁰.

La straordinaria somiglianza tra le intuizioni del Padre della chiesa e le teorie di Leroi-Gourhan, supportate dall'analisi dei dati offerti dalla paleontologia, serve a quest'ultimo come prova dell'evidenza delle tesi esposte, ma a noi interessa per un'altra ragione. La grandezza di un testo come *Il gesto e la parola* non sta solo nel suo valore scientifico, ma anche nella prospettiva filosofica alla luce della quale i dati sono interpretati e questa prospettiva è in sintonia con quella di Gregorio di Nissa. Non è un caso che proprio il pensatore cristiano che, tra i primi in modo così deciso, ha difeso le immagini come fondamentale strumento di comunicazione, abbia concepito il corpo umano come condizione per una delle attività più alte – il linguaggio – e non come un fardello di cui liberarsi. Ancora una volta sembra che aver pensato l'incarnazione abbia aperto la strada non solo allo sviluppo della moderna cultura dell'immagine, ma anche alla possibilità di pensare il progresso (persino biologico) dell'essere umano.

Per quanto possiamo spingerci all'indietro non sembra possibile giungere a uno stadio originale di immediatezza: l'essere umano è già da sempre mediato – nel proprio corpo, nei propri gesti – e, soprattutto, è già da sempre esternalizzato. L'intero processo a cui Leroi-Gourhan fa riferimento come «liberazione della mano» è retto dalla possibilità che le mani compiano operazioni tecniche e cioè che utilizzino e che fabbrichino strumenti. Nemmeno dell'Australantropo, una tra le specie umane più antiche, si può dire che abbia “inventato” gli utensili: li possedeva come si possiedono degli artigiani, «come se fossero filtrati a poco a poco attraverso il suo cervello e il suo corpo»⁷¹. «L'utensile è in qualche modo “trasudato” dall'uomo nel corso della sua evoluzione»⁷². Lo sviluppo della mano come organo esternalizzante, atto a delegare agli strumenti operazioni per le quali gli altri animali sono forniti di un organo specifico, è frutto del condizionamento reciproco avvenuto

⁷⁰ Gregorio di Nissa, *Trattato della creazione dell'uomo*, citato in A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., pp. 43-44.

⁷¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 126.

⁷² Ivi, p. 283.

tra questa e lo sviluppo di un cervello che si è «super-specializzato nella generalizzazione»⁷³.

Con l'incremento dei processi di esternalizzazione si può notare un altro fenomeno fondamentale: lo sviluppo delle capacità operative della mano segue sempre meno l'evoluzione fisiologica dell'organo, il cui sistema osteomuscolare non differisce radicalmente da quello delle scimmie superiori, e sempre più lo sviluppo tecnologico, a cui corrisponde una parallela evoluzione dell'apparato nervoso⁷⁴. In altri termini l'evoluzione del pensiero, oltre una certa soglia, non segue più l'evoluzione del corpo, ma quella del corpo supplente, il medium tecnico. Lo sviluppo di certe tecnologie fondamentali deve essere visto «come un fenomeno biologico, una maturazione dell'organismo esterno che si sostituisce nell'uomo al corpo fisiologico»⁷⁵.

Nel manoscritto dell'intervento di Bernardo Bagolini, tradotto da Flusser in occasione del convegno tenuto a São Paulo nel febbraio del 1987, si afferma che Leroi-Gourhan ha «magistralmente» evidenziato le strette connessioni tra «evoluzione psicofisica umana, tecnologia, organizzazione sociale e linguaggio»⁷⁶ e soprattutto che tra i più validi supporti conoscitivi a nostra disposizione si trova il nucleo litico (la pietra scheggiata). Per studiare lo sviluppo cognitivo dei primi esseri umani basta analizzare i loro strumenti: su questi si trovano le tracce dei gesti compiuti per produrli e, a sua volta, la raffinatezza e complessità del gesto corrisponde a un relativo grado di capacità cognitive. «Lo strumento litico con la sua tecnologia può essere anche inteso come una sorta di “registratore” di processi seguiti dall'intelligenza operativa»⁷⁷ e di conseguenza «la progressione ciottolo scheggiato / *chopper* / *chopping tool* implica una progressione della gestualità e dell'intelligenza operativa “registrate” sul manufatto»⁷⁸. I ciottoli più antichi ci indicano che il tipo di pietra non veniva selezionato, il gesto era unidirezionale, il coordinamento delle mani era raro o assente: la pratica era talmente poco efficiente che serviva più di un chilo di pietra per riuscire a ottenere una lama di pochi

⁷³ Ivi, p. 141.

⁷⁴ Ivi, p. 282.

⁷⁵ Ivi, p. 290.

⁷⁶ B. Bagolini, «Significati dello studio delle tecnologie litiche preistoriche», Flusser Archiv, p. 10.

⁷⁷ Ivi, p. 4.

⁷⁸ Ivi, p. 5.

centimetri. I *chopping tool* più recenti, invece, portano i segni di operazioni complesse e raffinate, che richiedevano la scelta del materiale più adatto, un gesto di rotazione della mano-supporto, multidirezionalità e bifaccialità del gesto di percussione, astrazione progettuale, costante controllo visivo del processo di scheggiatura, permettendo di raggiungere un livello di efficienza tale da ottenere 100m di lama per ogni chilo di pietra.

In «Geste et sentimentalité» si ritrova un elemento centrale delle tesi in seguito esposte da Bagolini: secondo Flusser i prodotti materiali dell'essere umano, in particolare le opere d'arte, possono essere considerate «come un gesto congelato»⁷⁹. È il gesto stesso a essere reificato, esternalizzato o, come afferma spesso Flusser, *pubblicato* in un oggetto che sopravvive a chi lo ha prodotto e che può fungere, oltre che da strumento, da supporto di una memoria che viene condivisa e resa accessibile dalla collettività⁸⁰. Lo studio dei gesti ci conduce, così, alla storia e alla teoria della tecnica.

⁷⁹ V. Flusser, «Geste et sentimentalité», cit., p. 256. Secondo una ricerca congiunta dello storico dell'arte David Freedberg e del neurologo Vittorio Gallese, che in un testo recente cita Flusser (V. Gallese e M. Guerra, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina, Milano 2015), in molte opere d'arte sono evidentemente presenti le tracce fisiche del gesto dell'artista (si pensi alle opere di Pollock o di Fontana), al punto da far attivare nel fruitore le stesse aree del cervello che si attiverebbero osservando il gesto dal vivo o compiendo quel gesto egli stesso (D. Freedberg e V. Gallese, «Movimento, emozione, empatia», in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 331-351).

⁸⁰ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 42. Cfr. il capitolo «Elogio della reificazione» in P. Virno, *Quando il verbo si fa carne*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

3

Un'antropologia della tecnica

3.1 La storia delle fabbriche

Il 5 marzo del 1991 Flusser interviene a un convegno di imprenditori dell'AGIPLAN (la società per azioni tedesca della pianificazione industriale) per parlare della stretta relazione tra i luoghi di lavoro e le forme della produzione. Il testo, poi pubblicato postumo nel 1993 con il titolo *Die Fabrik*¹, può essere considerato, insieme alle lezioni di Bochum², la versione più aggiornata della sua riflessione sulla tecnica, cominciata sin dagli anni '60.

Anche in questo caso, secondo Flusser, la paleontologia ha qualcosa da insegnarci. L'unico modo che abbiamo di avvicinarci a una comprensione delle forme di vita preistoriche è studiare i giacimenti di ossa e pietre che ci sono rimasti. Nei primi strumenti tecnici siamo in grado di riconoscere dei «gesti congelati» e in quei giacimenti i primi luoghi di produzione, le prime «fabbriche». Da questo punto di vista Flusser si pone sulla linea di una lunga tradizione che considera l'essere umano come *Homo faber* prima ancora che come *Homo sapiens sapiens*, considerando anche che «al cospetto di quanto abbiamo combinato» la nostra doppia sapienza «è per lo meno discutibile»³. Ora, se in paleontologia riconosciamo che i modi di produzione informano profondamente il nostro modo di essere nel mondo e che allo stesso tempo i nostri gesti si registrano nei nostri manufatti, cosa ci vieta di usare questo metodo anche per le epoche storiche? La storia dell'essere umano può essere riconosciuta nella storia dei suoi mezzi di produzione, nella storia della tecnica.

Chi, dunque, si interroga sul nostro passato, dovrebbe anzitutto scavare tra le rovine delle fabbriche. Chi si interroga sul nostro presente dovrebbe anzitutto

¹ V. Flusser, «La fabbrica», in Id. *La cultura dei media*, cit., pp. 177-185.

² V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit.

³ V. Flusser, «La fabbrica», cit., p. 177.

criticare le fabbriche odierne. E chi solleva il problema del nostro futuro pone la questione della fabbrica del futuro⁴.

L'analisi delle ceramiche neolitiche ci permette di fare ipotesi molto avanzate sulla società, sul pensiero e sulla vita quotidiana di gruppi di persone di cui altrimenti non sapremmo nulla. E potendo studiare la bottega di un calzolaio del XIV secolo in un comune dell'Italia settentrionale si comprenderebbero meglio le radici dell'umanesimo, del Rinascimento e persino della Riforma, che attraverso la lettura di molti testi di filosofia. Le "fabbriche" non sono solo luoghi in cui gli esseri umani hanno prodotto: «sono luoghi in cui si producono forme sempre nuove di uomini»⁵. Flusser, quindi, non può che concordare con McLuhan quando quest'ultimo scrive: «Ogni tecnologia tende a creare un nuovo ambiente umano. [...] Un ambiente tecnologico non è soltanto un contenitore passivo di uomini, bensì un processo attivo che rimodella gli uomini»⁶. Flusser non intende affermare che la tecnica determini univocamente la natura degli esseri umani, ma che, insieme ad altri media come il corpo, i gesti, il linguaggio e la religiosità, informi il loro modo di stare al mondo. La storia della tecnica è quindi *una* delle storie dell'essere umano, ma è una storia che, secondo Flusser, è stata fin troppo trascurata e ha ancora molto da insegnarci.

Nelle diverse varianti di questa storia della tecnica proposte dal filosofo di Praga, si ritrova sempre un'articolazione in tre momenti principali: la produzione preindustriale attraverso semplici *strumenti*, quella industriale che fa uso di *macchine* e quella postindustriale caratterizzata da *apparecchi*. Nel saggio sulla fabbrica, però, viene aggiunto il riferimento a un ulteriore dispositivo tecnico, che anticipa tutti gli altri: le *mani*. Non esiste, tuttavia, nessun'epoca di produzione esclusivamente manuale, perché da quando si può parlare di esseri umani esistono strumenti tecnici. Perché, allora, questo riferimento alle mani? L'obiettivo di Flusser è quello di mostrare come gli oggetti tecnici siano "trasudati" dalle mani e che debbano essere compresi come loro esternalizzazioni: «strumenti, macchine e apparati possono essere considerati come simulazioni che prolungano le mani come protesi e

⁴ Ivi, p. 178.

⁵ Ivi, p. 179.

⁶ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 36.

ampliano, di conseguenza, l'informazione ereditata con informazione culturale, acquisita»⁷.

Nell'ottavo capitolo di *Il gesto e la parola*, intitolato «Il gesto e il programma», Leroi-Gourhan aveva proposto una simile storia della tecnica intesa come storia dell'esteriorizzazione dell'attività tecnica della mano a cui corrisponde una sua parallela liberazione da questa stessa attività. Mentre le azioni di prensione, manipolazione e impasto restano a lungo opera della mano, con lo sviluppo dei primi strumenti «le operazioni di sezionamento, di frantumazione, di modellatura, di raschiamento e di scavamento si trasferiscono negli utensili. La mano cessa di essere utensile e diventa motore»⁸. La pietra scheggiata funge da artiglio protesico, ma la mano è ancora occupata a muovere lo strumento.

La seconda tappa in questo percorso di liberazione della mano consiste nell'esteriorizzazione della funzione motoria, ma anche in questo caso si tratta di un processo molto graduale. In una prima fase vengono inventati strumenti che permettono il potenziamento del gesto motore della mano, che resta necessario. Ne è un buon esempio il propulsore, un'asta di legno che tramite un uncino si aggancia all'estremità della zagaglia (una sorta di giavellotto) e permette di accelerare il lancio grazie al prolungamento del braccio e a un'articolazione aggiuntiva. Archi (le armi da lancio) e leve appartengono a questa categoria: potenziano il gesto, ma non liberano la mano dalla motilità. Una seconda fase prevede l'impiego della forza animale e di quella del vento e dell'acqua. Nel primo caso, quello della *macchina animale*, il gesto motorio è semplicemente spostato sull'azione di guida del motore animale, che richiede un discreto sforzo fisico e continua a tenere occupato l'essere umano. Nel caso della *macchina automotrice*, invece, la mano interviene solo per dare l'avvio al movimento, alimentarlo, correggerlo o sospenderlo. Dall'età del bronzo alla fine del XVIII secolo la forza animale, e quella del vento e dell'acqua, sono state le uniche a poter sostituire il gesto motore umano. Ma è stata solo l'invenzione della macchina a vapore a consacrare «definitivamente l'esteriorizzazione del muscolo»⁹.

⁷ V. Flusser, «La fabbrica», cit., p. 179.

⁸ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 283.

⁹ Ivi, p. 290.

La terza tappa nel processo di liberazione della mano consiste nel superamento della necessità di correggere e guidare il funzionamento della macchina, limitandosi a un'operazione di controllo. Questo è possibile solo se il dispositivo tecnico è dotato non solo di *organi esecutivi* (come tutti gli strumenti) e della possibilità di usufruire di *fonti di energia* diverse dalla forza motrice umana (come tutte le macchine dal mulino alla locomotiva), ma anche di un *programma* che regola l'esecuzione dell'operazione nelle sue diverse fasi. In altre parole «l'evoluzione si accinge a compiere un nuovo passo, quello dell'esteriorizzazione del cervello, e dal punto di vista strettamente tecnologico la mutazione è già avvenuta»¹⁰. L'intera evoluzione tecnica può essere letta anche come un percorso che va dalla simulazione di singole parti del corpo, alla simulazione di un corpo intero, fino alla simulazione di corpi senzienti e pensanti. Sin dal XII secolo si sono registrati tentativi di animazione delle macchine ed è chiaro che l'animazione richieda un discreto sviluppo delle tecnologie motrici, ma bisogna distinguere gli *automi*, come i meccanismi a orologeria (che sono stati perfezionati prima dall'introduzione della molla a spirale, nel XV secolo, e poi dall'impiego di pignoni e camme, nel XIX secolo), dalle più recenti macchine programmate. Nei primi si esternalizza solo la *memoria operativa*, ma non è presente niente che possa fungere da sistema nervoso: la loro memoria è rigida, non modificabile durante il suo utilizzo ed «è costituita da una concatenazione di movimenti semplici la cui successione è registrata negli stessi organi meccanici»¹¹. I nuovi «cervelli artificiali»¹², al contrario, sono dotati di una rete di coordinamento che permette al sistema centrale di trasmettere degli ordini e di controllarne l'esecuzione; la memoria è *trasformabile* in modo da accogliere le informazioni provenienti dagli organi sensori di cui la macchina è dotata, così da poter «orientare la propria azione, correggerla, interromperla»¹³.

La scansione della storia della tecnica in strumenti, macchine e apparati proposta da Flusser, benché molto meno specifica, presenta un'articolazione simile a quella elaborata da Leroi-Gourhan. Si può riconoscere una progressiva delega di operazioni

¹⁰ Ivi, p. 297.

¹¹ Ivi, p. 294.

¹² Ivi, p. 311.

¹³ Ivi, p. 295. L'analisi di Leroi-Gourhan delle tecnologie più recenti sembra debitrice dell'opera di Norbert Wiener. *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society* (vedi *infra*) è citato, infatti, nella bibliografia di *Il gesto e la parola*.

sempre più complesse ai dispositivi tecnici, un percorso di liberazione dell'essere umano dal lavoro. Gli *strumenti*, i più antichi dispositivi tecnici, «sono prolungamenti degli organi del corpo umano»¹⁴ e «simulano l'organo che prolungano: la freccia il dito, il martello il pugno, la zappa le dita dei piedi»¹⁵. Per *simulazione* si intende qui la selezione di tratti pertinenti *a scapito di altri*. Una simulazione consiste necessariamente in una semplificazione e non in una copia esatta, altrimenti perderebbe tutta la sua efficacia. Se simulo un braccio in una leva è perché «in essa è potenziata la capacità di sollevare, mentre tutte le altre funzioni che il braccio possiede vengono trascurate. La leva è più “stupida” del braccio, ma arriva più lontano e solleva pesi maggiori»¹⁶.

Flusser cerca di comprendere la forma di vita che corrisponde a questo modo di produzione analizzando le condizioni poste dal medium, con una particolare attenzione alla spazialità che l'operazione comporta¹⁷. Per ragioni architettoniche, prima ancora che economiche, il lavoratore dell'epoca preindustriale si trova al centro della sua “fabbrica”, circondato dagli strumenti di cui ha bisogno. Questo vale tanto per la produzione della selce nel paleolitico, come sappiamo dai reperti studiati dai paleoetnologi, quanto per gli artigiani del Basso Medioevo. Gli esseri umani sono al centro della produzione sia fisicamente che metaforicamente: sono le costanti e i loro strumenti sono le variabili dell'intero processo.

Con la rivoluzione industriale, tuttavia, gli strumenti non si limitarono più alla simulazione empirica, ma fecero ricorso alle teorie scientifiche: divennero “tecnici”. Diventarono perciò più potenti, più grandi e più costosi, le loro opere divennero meno care, più numerose, e da allora in poi gli utensili si chiamarono “macchine”¹⁸.

La prima rivoluzione industriale, il passaggio dalla produzione artigianale, attraverso strumenti, a quella attraverso le *macchine*, è considerata da Flusser come un frutto della rivoluzione scientifica. Questo gli serve soprattutto per mostrare la

¹⁴ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 25.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ V. Flusser, «La leva passa al contrattacco», in *Filosofia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 43.

¹⁷ Il tredicesimo capitolo di *Il gesto e la parola* di Leroi-Gourhan, «I simboli della società», è quasi interamente dedicato a un'analisi antropologica degli spazi abitati, dal paleolitico alla città moderna.

¹⁸ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 25.

tendenza, tipica del meccanicismo, a valorizzare a ogni livello della cultura ciò che è quantificabile, traducibile in elementi chiari e distinti. Si preoccupa degli effetti dell'industrializzazione sugli esseri umani, trascurando il processo opposto di esternalizzazione del muscolo, su cui invece aveva posto l'accento Leroi-Gourhan. Per Flusser le macchine sono ancora genericamente delle simulazioni del corpo umano, dei suoi prolungamenti. Ma ad attrarre nuovamente il suo interesse è la prossemica della "fabbrica", il modo in cui la spazialità che questo nuovo modo di produzione comporta finisce per agire sulle condizioni di vita umane. Per essere efficienti le macchine devono essere grandi e costose: sono queste adesso a trovarsi al centro, inamovibili, circondate da operai. La macchina è diventata la costante dell'industria, e gli esseri umani sono le variabili. Così come un calzolaio sostituisce un ago quando questo si rompe, nell'epoca delle macchine «se un uomo invecchia o si ammala, il proprietario della macchina lo rimpiazza con un altro»¹⁹. Osservando questo episodio si potrebbe pensare che è il proprietario della fabbrica a essere la costante, ma per Flusser è anch'egli una variabile: un altro capitalista può sempre arrivare a sostituirlo rilevando la sua proprietà.

A partire dalla fine del XIX secolo si può registrare un altro passaggio fondamentale, a cui si fa spesso riferimento come seconda rivoluzione industriale. Si tratta, secondo Flusser, di una rivoluzione ancora in corso, i cui esiti non sono pienamente prevedibili, il che rende particolarmente complesso comprendere cosa caratterizza questa nuova fase. «Le teorie si sono affinate e così le macchine sono diventate sempre più efficienti e allo stesso tempo più piccole e, soprattutto, più intelligenti»²⁰. In primo luogo, in che direzione si sono affinate le nuove teorie scientifiche? Se ciò che sapevamo di meccanica era già abbastanza sviluppato all'epoca della prima rivoluzione scientifica, solo recentemente sono stati realizzati notevoli sviluppi per quanto riguarda le teorie sul mondo organico. Le "nuove macchine" sono caratterizzate dal fatto di essere progettate in base a «teorie e ipotesi neurofisiologiche e biologiche»²¹, tanto che la seconda rivoluzione industriale può essere considerata una «Rivoluzione industriale "biologica"»²². Le nuove tecnologie

¹⁹ V. Flusser, «La fabbrica», cit., p. 180.

²⁰ V. Flusser, «La leva passa al contrattacco», cit., p. 44.

²¹ V. Flusser, «La fabbrica», cit., p. 181.

²² V. Flusser, «La leva passa al contrattacco», cit., p. 45.

si distinguono per il fatto di essere simulazioni neurofisiologiche del corpo umano, o addirittura «prolungamenti dei nervi e della mente umana»²³. Anche qui, sebbene in modo meno lucido che in Leroi-Gourhan, può essere riconosciuta l'intuizione di concepire le tecnologie più recenti come esteriorizzazioni del cervello. La formulazione più chiara di quest'idea da parte di Flusser si trova, probabilmente, in un'intervista del 1988: «Finora la tecnologie hanno sempre simulato il corpo. Per la prima volta le nostre nuove tecnologie simulano il sistema nervoso»²⁴. Sta emergendo ora la possibilità di realizzare qualcosa di simile a delle «macchine «inorganiche intelligenti»»²⁵. Perciò non si può negare di avere a che fare con qualcosa di diverso da ciò a cui eravamo abituati prima: non più solo delle macchine, ma degli *apparati*²⁶.

3.2 Apparati e apparecchi

Il concetto di apparato è la vera linea guida del pensiero di Flusser, dai suoi primi scritti brasiliani degli anni '60 agli ultimi lavori scritti in Francia e in Germania nel '91. Seguendo le trasformazioni del concetto, le domande che di volta in volta Flusser si pone, il tono all'inizio apocalittico e via via sempre più pieno di speranza con cui ne parla, si può comprendere nel modo più completo il pensiero a volte sfuggente di questo filosofo. È chiaro leggendo i suoi scritti, e si è cercato di

²³ V. Flusser, *Hannah Arendt na biblioteca de São Paulo*, 19/03/1969, Flusser Archiv, trad. mia. Già diversi anni prima del testo sulla fabbrica e di quello sulla fotografia (dove anche si fa riferimento alla differenza tra i tre dispositivi tecnici), in un corso tenuto presso la Biblioteca di São Paulo nel marzo del 1969, dedicato al pensiero di Hannah Arendt, Flusser propone una riflessione sulla tecnica in cui sono presenti gran parte degli elementi sviluppati in seguito. Del corso abbiamo solo gli appunti presi a mano, in una grafia difficilmente leggibile, da uno studente brasiliano. È interessante notare come la lezione sulla tecnica, del 19/03/1969, segua quelle del 4 e del 12/03/1969 dedicate alla condizione umana, alle attività degli esseri umani e fondamentalmente all'attuale crisi del lavoro. Se al monaco medievale, caratterizzato dalla *vita contemplativa*, corrisponde la concezione dell'essere umano come *Homo sapiens*, all'artigiano umanista, caratterizzato dalla *vita politica*, corrisponde la concezione dell'*Homo faber* e all'operaio ottocentesco, caratterizzato dalla *vita laboriosa*, corrisponde la concezione dell'*animal laborans*, Flusser si chiede: qual è la forma di vita del *funzionario* del XX secolo? È quindi il problema sociale ed esistenziale della vita nell'epoca della seconda rivoluzione industriale a portarlo a riflettere sulla tecnica.

²⁴ V. Flusser, *We Shall Survive in the Memory of Others*, cit., p. 38, trad. mia.

²⁵ V. Flusser, «La leva passa al contrattacco», cit., p. 45.

²⁶ Per una contestualizzazione del concetto di apparato che tenga conto dei diversi usi con cui il termine è stato impiegato nell'ambito degli studi sulla tecnica, in filosofia politica e nei *visual studies* – dando spazio anche a Flusser – si veda A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale*, Einaudi, Torino 2016, pp. 172-183.

mostrarlo più volte, che a muovere l'intera riflessione di Flusser è la percezione di una crisi che ha colpito la società attuale. Una crisi a cui viene dato sempre lo stesso nome, nonostante cambi così profondamente d'aspetto, così come cambiano i tempi e i luoghi attraversati. Dall'Europa centrale degli anni '30, al Brasile degli anni '50, fino all'Europa occidentale degli anni '80, la società in cui Flusser vive può essere compresa con una sola parola: apparato. E tuttavia non si tratta di un concetto applicabile universalmente e in modo storico: si tratta di una nuova forma di vita, che colpisce e sfugge alla comprensione proprio per il fatto di essere inedita. Ma il concetto ci interessa, in questa sede, anche per un'altra ragione: un filo sottile lo lega indissolubilmente al problema dell'idolatria. Le due riflessioni sembrano scorrere parallele, fino al momento in cui Flusser comincia a rendersi pienamente conto che l'apparato non è il nome da dare alla causa del disagio della nostra civiltà: è la nostra attuale forma di vita tecnica, da cui non è possibile sfuggire. Allo stesso tempo, verso la fine degli anni '70, il termine idolatria riemerge dagli studi giovanili sulla religione e riprende vita, nel vocabolario di Flusser, per identificare l'errore che sta dietro quel disagio che sentivano i Profeti e i Padri della chiesa e che oggi, nell'epoca degli apparati e delle immagini tecniche, sentiamo ancora. Ma se dagli apparati non si può sfuggire, dall'idolatria – come intimava Paolo – si deve (e si può) fuggire.

Nella sua opera di maggior successo, *Per una filosofia della fotografia*, un testo il cui vero fine è quello di comprendere l'apparato, Flusser lo definisce «un giocattolo che simula il pensiero»²⁷. Prima di chiederci cosa gli apparati abbiano a che fare con il gioco è opportuno, però, fare un passo indietro e capire il perché della scelta di questo termine. Il terzo capitolo (*Der Fotoapparat* nell'edizione tedesca, *O aparelho* in quella brasiliana) comincia infatti con una riflessione sull'etimologia del termine.

Il termine latino *apparatus* deriva dal verbo *apparare*, che significa “preparare”. In latino esiste inoltre il verbo *praeparare*, che significa allo stesso modo “preparare”. Se vogliamo cogliere la differenza tra i prefissi *ad* e *prae*, potremmo forse tradurre *apparare* con “approntare”. L’“apparecchio”, di conseguenza, sarebbe un che di pronto che aspetta in agguato qualcosa, e il “preparato” un che di pronto che attende pazientemente qualcosa. [...] Nel tentativo di definire il concetto di “apparecchio” da un punto di vista

²⁷ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 113.

etimologico, dobbiamo tener presente questo essere-in-procinto-di da parte degli apparecchi, questa loro rapacità²⁸.

Abbiamo visto che uno dei primi usi teorici del termine *apparatus* è quello che ne fa Tertulliano nel *De corona*. Anche dall'analisi di quel testo emergeva che l'apparato è qualcosa di "approntato per", dove l'accento è posto sia sul fatto di essere costruito e predisposto, sia sul fatto di essere funzionale a uno scopo determinato, perciò lo avevamo definito come *l'insieme degli elementi necessari a svolgere una funzione le cui componenti, singolarmente prese, sono inefficaci*. Già nei primi usi del termine è possibile intravedere un certo legame con il concetto di *emergenza*, l'affioramento in un sistema di proprietà, capacità, o addirittura intenzioni, non prevedibili dall'analisi delle sue componenti prese in se stesse.

I termini usati da Flusser, nelle diverse lingue in cui scrive, sono *Apparat*, *aparelho*, *appareil* e *apparatus*, e possono essere considerati abbastanza equivalenti tra loro. La lingua italiana presenta però una difficoltà nella traduzione di questi vocaboli. Un impedimento che tuttavia, come spesso avviene, ha qualcosa di rivelatorio e permette di rendere chiara un'ambiguità costitutiva del concetto. *Apparat*, come i suoi corrispettivi nelle altre lingue, può essere tradotto in italiano sia come "apparato", sia come "apparecchio": il primo usato normalmente per indicare un organo burocratico o amministrativo (un partito, una scuola, uno Stato), il secondo impiegato soprattutto per riferirsi a un dispositivo tecnologico. Si può parlare anche di un apparato tecnico, ma in quel caso l'accento è posto sulla sua organizzazione interna, mentre con il termine apparecchio ci si riferisce soprattutto a dispositivi di piccola dimensione. Secondo Flusser la macchina fotografica (*Fotoapparat* in tedesco, *appareil photo* in francese) può essere considerato il prototipo di tutti gli apparecchi e di tutti gli apparati, da un lato perché è uno dei più antichi, dall'altro perché è uno dei più semplici, quindi più facile da studiare, e in esso possono essere ritrovati in forma embrionale tutti gli elementi necessari a comprendere tanto i macro-apparati amministrativi, quanto i microchip.

La prima caratteristica degli apparecchi²⁹, come abbiamo visto, è quella di essere preparati, costruiti, artificiali: sono un prodotto della cultura e quindi solo in modo

²⁸ Ivi, p. 22.

analogico si può usare il termine per riferirsi all'ambito naturale, come nel caso dell'«apparato uditivo degli animali»³⁰. Il corpo vivente e innervato è il modello per la produzione degli apparecchi e questi diventano il modello per la comprensione dei corpi. L'analogia tra la mente (un apparato non artificiale) e l'apparato (una mente simulata) è esplicitamente teorizzata già da Freud nella cosiddetta prima topica, contenuta nel settimo capitolo dell'*Interpretazione dei sogni*. Secondo Freud si può parlare di *località psichica* (un'organizzazione della mente in diversi luoghi, con diverse funzioni) senza fare riferimento a una località anatomica (una parte del cervello). Si può quindi pensare a un «apparato psichico», uno «strumento che serve alle prestazioni psichiche più o meno come un microscopio composto, come un apparecchio fotografico»³¹. Così come in un microscopio l'immagine che si forma non si trova in «nessuna componente tangibile dell'apparecchio»³², anche l'atto psichico non può essere individuato in nessuna località anatomica, eppure questo emerge proprio grazie all'organizzazione dell'apparato psichico. «Questi paragoni servono soltanto a sostenerci nel tentativo di capire la complessità della prestazione psichica, scomponendola e assegnando le singole prestazioni alle singole componenti dell'apparato»³³. Se immaginiamo la mente come un apparato dobbiamo pensarla composta di diverse *istanze* o *sistemi*, orientati fra loro secondo una certa *disposizione*, «come i diversi sistemi di lenti del telescopio»³⁴. Cosa avvenga esattamente all'interno dell'apparato psichico non possiamo saperlo e tuttavia possiamo osservare che «tutta la nostra attività psichica scaturisce da stimoli (interni o esterni) e termina in innervazioni»: un'estremità sensitiva da una parte (l'*input*, potremmo dire con una terminologia non freudiana) e un'estremità motoria dall'altra (l'*output*). Non è più il corpo umano a essere pensato come una macchina guidata da uno spirito (*ghost in the machine*), come in epoca moderna, ma la stessa mente a essere pensata in analogia a una macchina che simula il pensiero, un apparato³⁵.

²⁹ D'ora in avanti, quando non specificato, il termine dev'essere inteso nell'accezione ampia che ha in tedesco, sia come apparato amministrativo, sia come apparecchio tecnico.

³⁰ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 23.

³¹ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2014, p. 479.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Cfr. M. Della Rocca, «From Brains as Machines to Machines as Brains. A short Historical and Epistemological Reflection on the Simulation and "Reverse Engineering" of the Central Nervous

Le prime riflessioni sull'apparato, nell'opera di Flusser, risalgono agli anni '60 e sono dedicate al *Verwaltungsapparat* (l'apparato amministrativo): si segnalano in particolar modo «Do funcionário»³⁶ e «Da banalidade do mal»³⁷. In entrambi i testi il problema principale non è la sorte di chi viene escluso dal sistema (la repressione è esistita in tutte le società precedenti), ma la sorte di chi viene incluso: più precisamente, comprendere «come persone responsabili e istruite, quando sono impiegate da apparati insignificanti, commettono mali insignificanti che mai avrebbero commesso in quanto persone responsabili e istruite»³⁸. Oltre a Hannah Arendt, che Flusser cita esplicitamente, si possono riconoscere tra le sue principali influenze in questo contesto, anche Ortega y Gasset, Adorno, Marcuse e soprattutto Anders³⁹. Ciò che in primo luogo caratterizza l'apparato amministrativo, e ci permette di chiamarlo con questo nome, è di nuovo il concetto di emergenza: il comportamento di un funzionario non è prevedibile a partire da nessuna delle componenti dell'apparato di cui fa parte. Non dalla formazione o dalle intenzioni di quel singolo individuo, né dal piano diabolico di un singolo capo, che è a sua volta soggiogato a quell'apparato per cui svolge la funzione di capo.

Studiando la genesi del concetto di apparato in Flusser, Rainer Guldin individua una costellazione di racconti legati a Praga, un humus letterario di cui Vilém deve essersi nutrito fin da piccolo, il cui tema fondamentale è quello di una costruzione umana (amministrativa o tecnica che sia), la quale sfugge al controllo umano. Si tratta del tema poi definito da Anders con l'espressione *vergogna prometeica*, che indica la discrepanza tra ciò che siamo in grado di creare e ciò che siamo in grado di gestire. Guldin segnala in particolar modo *Il castello* di Kafka, autore a cui Flusser ha dedicato diversi saggi, la leggenda del Golem, che proprio in quell'epoca Sholem riportava all'attualità, e *R.U.R. (Rossumovi Univerzální Roboti)* di Karel Čapek⁴⁰. Quest'ultimo, forse il meno conosciuto, un'opera teatrale di fantascienza del 1920, è

System», in N. Cilia e L. Tonetti (a cura di), *Wired Bodies. New Perspectives on the Machine-Organism Analogy, Filosofia e saperi*, n.9, CNR Edizioni, Roma 2017, pp. 53-58.

³⁶ V. Flusser, «Do funcionário», in Id. *Da religiosidade*, cit.

³⁷ V. Flusser, «Sulla banalità del male», in *Flusser Studies*, 19, maggio 2015.

³⁸ Ivi, p. 1.

³⁹ Flusser cita come fonte d'ispirazione Adorno e Marcuse nella lezione del 19/03/1969 del suo corso su Hannah Arendt; Ortega è citato come una delle letture che più lo ha influenzato in V. Flusser, «In Search of Meaning», in Id., *Writings*, cit., p. 199; *L'uomo è antiquato* di Anders è consigliato da Flusser ad Abraham Moles in una lettera del 24/02/1979.

⁴⁰ R. Guldin, «Golem, Roboter und andere Gebilde. Zu Vilém Flussers Apparatbegriff», in *Flusser Studies*, 9, novembre 2009.

il testo in cui compare per la prima volta il termine *robot* (dal cieco *robota*, lavoro). Čapek immagina un visionario scienziato che intende liberare gli esseri umani dalla schiavitù del lavoro e inventa degli automi-lavoratori prodotti di materiale organico (e non di metallo come nelle successive rielaborazioni), apparentemente indistinguibili dagli esseri umani, ma più freddi e privi di iniziativa. Degli esseri abbastanza intelligenti da lavorare autonomamente finiscono però necessariamente per prendere l'iniziativa e si ribellano all'umanità. Quando tutto sembra finito (e per l'umanità è davvero finita) ecco una flebile speranza: due robot si innamorano l'uno dell'altra. Può così nascere l'*uomo nuovo*. La soluzione non sta quindi in un depotenziamento della tecnica, ma in un rapporto più umano con essa. Non il dominio degli esseri umani sulla natura *attraverso* la tecnica, ma un dialogo intersoggettivo *con* gli altri e *con* gli oggetti tecnici.

Flusser aveva una copia di *R.U.R.* nella sua *Reisebibliothek*, ma ciò che più colpisce Guldin è che tanto l'opera di Čapek quanto la leggenda del Golem sono citati anche in un altro testo di cui Flusser aveva una copia: *Dio & Golem s.p.a.* di Norbert Wiener. Quest'ultimo, il padre della cibernetica, ma anche un ottimo divulgatore e un teorico della tecnica che si poneva problemi sociologici, politici e morali di grande attualità, si è occupato nella sua ultima opera dei punti di contatto tra le questioni poste dalla cibernetica e alcuni fondamentali dilemmi teologici. Le riflessioni di Wiener sulle *nuove macchine*, sugli aspetti che le distinguono dalle tecnologie più antiche e sui loro effetti sugli esseri umani e in generale sulla società, sono citate dai maggiori teorici della tecnica del secondo novecento, come Leroi-Gourhan e Simondon, e hanno senz'altro influenzato la teoria dell'apparato di Flusser.

3.3 Feedback e Zwischenspiel

In *Introduzione alla cibernetica* (*The Human Use of Human Beings*), il suo primo libro sulle implicazioni etiche e sociologiche della cibernetica e in generale della tecnologia, Wiener distingue le «vecchie macchine, e in particolare i primi tentativi di produrre automi», dalle «moderne macchine automatiche, come il missile

controllato»⁴¹. Le prime sono «basate sul principio puro e semplice del meccanismo di orologeria»⁴², eseguono un programma prescritto senza tenere conto dell'ambiente, mentre le seconde sono provviste di sensori, «organi ricettori dei messaggi che provengono dall'esterno»⁴³. Se il *motore*, che sostituisce la forza motrice degli animali e degli schiavi, è l'elemento essenziale della prima rivoluzione industriale, la seconda può essere esemplificata, invece, dalla cellula fotosensibile⁴⁴. Qualche pagina più avanti Wiener descrive queste nuove macchine attraverso due caratteristiche fondamentali:

La prima è che sono macchine progettate per svolgere uno o più compiti determinati e devono quindi possedere degli organi esecutori (analoghi alle braccia e alle gambe negli esseri umani) con cui poter svolgere questi compiti. La seconda è che devono essere connessi con il mondo esterno da organi sensori, come cellule fotoelettriche e termometri, che non solo li informino sulle circostanze presenti, ma permettano loro di prendere nota dell'eventuale raggiungimento dei propri obiettivi [*to record the performance or non-performance of their own tasks*]. Quest'ultima funzione, come abbiamo visto, è chiamata *feedback*, la capacità di adeguare la condotta futura in base alla prestazione eseguita⁴⁵.

Gli automi – le vecchie macchine – sono in grado solamente di eseguire alla lettera ciò per cui sono programmati e hanno bisogno dell'intervento di esseri umani che regolino periodicamente il loro funzionamento. Al contrario, macchine provviste di sistemi di auto-regolazione – le nuove macchine – sono non solo più efficienti, ma anche più autonome: si può, per la prima volta, essere sorpresi dal loro comportamento. Il programmatore di un computer che gioca a scacchi può perdere una partita con lui e, quindi, può imparare dalla propria stessa creazione.

Vi è almeno un altro autore che bisogna menzionare tra quelli che possono aver avuto un'influenza sulla concezione dell'apparato di Flusser: si tratta di Walter Benjamin. La prima fondamentale obiezione a quest'ipotesi è che sicuramente Flusser non ha sentito parlare di Benjamin fino a molto tardi, tanto che in una lettera

⁴¹ N. Wiener, *The Human Use of Human Beings*, Free Association Books, Londra 1989, p. 22, trad. mia. L'edizione italiana è la traduzione della prima edizione del 1950 (N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2012), mentre la seconda edizione, del 1954, profondamente modificata, non è mai stata tradotta. Farò riferimento soprattutto a quest'ultima.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 23.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 32-33.

a Dora del 29/07/1990 rimpiange di non averlo letto prima. E tuttavia questa stessa lettera, insieme all'intervista a Peternák del settembre 1988⁴⁶ e ad alcune citazioni sparse nella sua opera a partire dal 1985, costituiscono la prova che Flusser a un certo punto si sia imbattuto in questo autore e ne sia rimasto colpito. La sua teoria dell'apparato e le sue riflessioni sulla tecnica erano già state articolate, ma è possibile che la lettura di Benjamin possa aver contribuito a modificarne il tono, accompagnando quello spostamento dall'apocalittico al ludico che è possibile riconoscere negli scritti di Flusser a partire dalla seconda metà degli anni '80. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* è un testo che ha diverse affinità con il pensiero del filosofo di Praga e il sottotitolo che il traduttore ha scelto per *Immagini* di Flusser, *Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, potrebbe benissimo essere il sottotitolo dell'opera di Benjamin⁴⁷.

Nell'introduzione ad *Aura e choc* i curatori A. Pinotti e A. Somaini ripercorrono l'uso che Benjamin fa dei termini *Medium*, *Apparat* e *Apparatur*⁴⁸. Il primo è impiegato in modo molto ampio, arrivando a includere la pittura, il colore e persino la lingua: in generale è medium (e non mezzo) qualsiasi cosa in cui (e non attraverso cui) si esprima un contenuto spirituale. Il medium è condizione del darsi di qualcosa e non interviene a posteriori come semplice tramite. Si tratta di un termine talmente carico di tensioni teologiche e gnoseologiche da trattenere Benjamin da usarlo per dispositivi tecnici più concreti: il cinema, in quanto organizza la percezione umana, può essere considerato un medium, ma alla cinepresa è riservato il termine *Apparat*. Il vocabolo non è mai definito, ma è chiaramente impiegato per gli oggetti tecnici frutto della seconda rivoluzione industriale, quei dispositivi che irrompono in un ambiente rendendolo *mediale*: la fotocamera, la cinepresa, la radio, il telefono. Nota giustamente Somaini, come fa anche Flusser, che parlare di apparecchi in luogo di media significa porre l'accento sul loro carattere «preparato e quindi *intenzionale*, *artificiale*, *convenzionale*»⁴⁹. Ancora più interessante, però, è l'uso del termine *Apparatur*, apparecchiatura, il più usato dei tre nel saggio sull'opera d'arte e

⁴⁶ V. Flusser, *We Shall Survive in the Memory of Others*, cit., p. 38.

⁴⁷ Pinotti e Somaini inseriscono *Immagini* di Flusser nella bibliografia introduttiva di *Aura e choc*, da loro curato, tra i «lavori che hanno messo a fuoco le implicazioni mediologiche» del pensiero di Benjamin. W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., pp. XXIX-XXXI.

⁴⁸ A. Pinotti e A. Somaini, «Introduzione», in W. Benjamin, *Aura e choc*, cit., pp. IX-XXVIII.

⁴⁹ Ivi, p. XV.

probabilmente il più affine al concetto flusseriano di apparato: se con *Apparat* Benjamin si riferisce agli apparecchi presi singolarmente, *Apparatur* indica il congiunto di tutti gli apparati, intesi sempre come dispositivi tecnici materiali, ma in quanto si implicano e richiamano l'un l'altro e insieme si confrontano con l'umanità.

Il cinema serve a esercitare l'uomo in quelle appercezioni e reazioni determinate dall'uso di un'apparecchiatura il cui ruolo cresce quasi quotidianamente nella sua vita⁵⁰.

Nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme con altre riprese dello stesso genere. Quell'aspetto della realtà che rimane sottratto all'apparecchio è diventato così il suo aspetto più artificioso e la vista sulla realtà immediata è diventata il fiore azzurro nel paese della tecnica⁵¹.

Benjamin sembra riservare l'uso dei termini *Apparat* e *Apparatur* a una determinata forma di tecnica. Anche per lui, come per Flusser e per Wiener, sembra sia possibile individuare una recente cesura nella storia della tecnologia, e si potrebbe così distinguere tra due forme di tecnica, in base al tipo di relazione che questa stabilisce con gli esseri umani: una, più antica, legata all'idea di dominio (che come ogni forma di dominio è sempre reversibile), l'altra basata sull'interazione reciproca⁵².

Quel che importa per essa [l'osservazione dialettica] è la differenza tendenziale tra quella tecnica e la nostra, e questa consiste nel fatto che la prima tecnica impiega l'uomo il più possibile, mentre la seconda lo fa il meno possibile. Per la prima tecnica, l'impresa più grande è in un certo senso costituita dal sacrificio umano, mentre quella della seconda si muove nella direzione degli aerei teleguidabili in grado di fare a meno dell'equipaggio umano. L'una volta

⁵⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 26.

⁵¹ Ivi, p. 39.

⁵² Anche J. Baudrillard, in modo che potremmo definire benjaminiano, distingue tra due possibili relazioni: una basata sulla reciprocità, la possibilità radicale e sempre aperta di una risposta, l'altra fondata sulla reversibilità, che è solo una «simulazione di risposta, una forma integrata al processo di emissione». J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, cit., p. 165.

Ma se per Benjamin sono le relazioni antiche e magiche a essere basate sulla reversibilità del dominio e i rapporti con gli apparecchi a essere regolati dalla reciprocità di uno *zwischenenspiel*, per Baudrillard solo lo scambio simbolico delle società primitive era effettivamente reciproco, mentre una cultura del *feedback* è condannata alla reversibilità.

per tutte vale per la prima tecnica (poiché lì si tratta della mancanza mai riparabile oppure del sacrificio estremo eternamente supplente). L'uno non fa numero vale per la seconda (che ha a che fare con l'esperimento e con la sua instancabile variazione della disposizione in vista dell'esperimento)⁵³.

La prima tecnica ha la propria origine nel culto e nel rituale (Benjamin pensa alle sculture di epoca preistorica che richiamano gli antenati defunti), ma sopravvive pienamente ancora oggi, ogni volta che qualcosa è realizzato «una volta per tutte» (si pensi al pericolo atomico, ma anche agli attentati suicidi: in entrambi i casi sopravvive una *serietà arcaica*). La seconda tecnica è invece piuttosto recente, perché (sebbene Benjamin non lo affermi esplicitamente) ha bisogno di una qualche forma di motore e di sensore per poter funzionare da sé, impiegando gli esseri umani «il meno possibile»: non è pensata per trasformare il mondo, come la prima, ma per *funzionare* in esso. Ovviamente un drone telecomandato non è ancora pienamente autonomo (non è intelligenza artificiale) e richiede qualcuno che lo controlli, per quanto a distanza, ma si può riconoscere già in questo caso una tappa in un percorso verso la sua “liberazione”.

La seconda tecnica «ha a che fare con l'esperimento» e questo richiede diversi tentativi, fallimenti e ripetizioni. Perché una macchina funzioni in questo modo deve poter registrare e forse addirittura valutare la propria prestazione: l'apparecchio (o per lo meno l'*apparecchiatura* e la società permeata da essa) dev'essere dotato di un meccanismo di *feedback*. Benjamin ovviamente non usa questo termine, ma ne impiega un altro relativamente prossimo. Il *test* sarebbe una caratteristica peculiare della società contemporanea, che ha parametri in base ai quali valutare ogni performance: quella dello sportivo ne è il massimo esempio, ma anche quella dell'attore davanti alla cinepresa e persino quella dell'operaio nella catena di montaggio o di chi si sottopone alle «prove di attitudine professionale»⁵⁴. È il test a distinguere il lancio del giavellotto in una guerra da quello sportivo: il primo serio, come può esserlo un atto di culto, il secondo ludico⁵⁵. Il test, questa sorta di *feedback*

⁵³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., pp. 25-26.

⁵⁴ Ivi, p. 31.

⁵⁵ Il fatto che per un test si possa perdere il lavoro e finire per la strada, non ne elimina il carattere ludico: chi fallisce il test ha perso la partita. È importante notare che Benjamin non accompagna queste analisi con giudizi di valore: non rimpiange il vecchio mondo e non difende quello nuovo. Cerca solo di comprenderne il funzionamento per elaborare una strategia di gioco. Il capitalismo degli apparati non è meno spietato per il fatto di non essere serio e tuttavia la sua dimensione ludica

richiesto dalla società permeata dall'apparecchiatura, conferisce a ogni atto la dimensione di una mossa in un gioco.

L'origine della seconda tecnica è da ricercare là dove l'uomo per la prima volta e con inconsapevole astuzia si accinse a prendere le distanze dalla natura. In altre parole essa risiede nel gioco. [...] La prima ha realmente intenzione di dominare la natura; la seconda, invece, mira piuttosto a un gioco combinato [*Zwischenspiel*] tra natura e umanità⁵⁶.

Le vecchie macchine si *usano*, ma con gli apparecchi si *gioca*. *Zwischenspiel*, usato in tedesco per riferirsi a un'interazione dinamica, in modo simile a come in inglese si parla di *interplay*, è letteralmente un gioco (*Spiel*) tra (*zwischen*) le parti ed è stato giustamente tradotto «gioco combinato». Può essere interessante notare che questo termine chiave per capire la teoria della tecnica di Benjamin è usato in musica classica per definire quello che in italiano chiamiamo “intermezzo”, un passaggio che separa le due parti mettendole in relazione: qualcosa di simile a quello che nella musica leggera si chiama *bridge*, nel teatro *entracte* o, per tornare al gioco, *interludio*.

L'interazione con i prodotti della seconda tecnica ha un carattere ricreativo che non appartiene alle forme di vita legate alla prima tecnica, per le quali l'ozio era rigidamente separato dal lavoro, come il sacro dal profano (e in casi come quello dello *Shabbat* ozio e sacro corrispondevano). Nell'epoca degli apparati, invece, il gioco si infiltra nel mondo del lavoro e lo permea, così come il tempo libero viene messo a produzione. Il carattere ludico dell'interazione con gli apparecchi è dato anche dal loro essere imprevedibili, perché, al contrario delle vecchie macchine che funzionavano secondo il meccanismo a orologeria, gli apparecchi non dipendono solo dai nostri *input* e dal loro programma, ma anche dalle informazioni che ricavano dall'ambiente: il loro sguardo è *spostato* rispetto al nostro. Una cinepresa registrerà sempre qualcosa di leggermente diverso da quello che il mio occhio a visto e chi osserverà il filmato sarà obbligato a seguirne la traccia. La possibilità di una sorpresa

dev'essere riconosciuta. Che si tratti di un gioco è chiaro anche in occasioni tette come un licenziamento: il lavoratore può sempre riprovarci, può giocare nuove partite fino alla *morte*, l'unica cosa, insieme all'amore, che la prima tecnica ha lasciato irrisolta.

⁵⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 26.

(«l'effetto di choc»⁵⁷), sempre presente davanti al prodotto di qualsiasi apparecchio, che sia una macchina fotografica o un computer che gioca a scacchi, mantiene una tensione di fondo, simile all'eccitazione di un detective davanti a del materiale nuovo che potrebbe rivelargli indizi preziosi: induce «un'accresciuta presenza di spirito»⁵⁸. Chi interagisce con un apparecchio è insieme attento, dal momento che si aspetta un risultato parzialmente inatteso, e distratto (*zerstreut*), intrattenuto: non può più seguire il filo dei propri pensieri. Il tipo di attenzione a cui pensa Benjamin non è intellettuale, ma eminentemente *tattile*: lo choc è uno choc fisico, che colpisce il corpo, le sue innervazioni e i suoi gesti e solo in conseguenza di ciò il suo pensiero.

Ora può forse apparire più chiaro perché Flusser definisca l'apparecchio «un giocattolo che simula il pensiero». Mentre le macchine, prodotti della società industriale, sono progettate per «trasformare il mondo» e la categoria in base a cui vanno pensate è il *lavoro*, gli apparecchi, che segnano la società postindustriale dominata dal terziario, funzionano per «trasformare il significato del mondo»⁵⁹ e vanno quindi pensate a partire dalla categoria del *gioco*. In cosa si distinguono l'azione del lavorare e quella del giocare? La prima consiste, come abbiamo visto, nella trasformazione dell'ambiente e cioè nell'*informare* un materiale⁶⁰. Lavorando tramite strumenti o macchinari si modifica la forma di oggetti dati e vi si imprime intenzionalmente una nuova forma: «l'oggetto assume una forma contronatura, improbabile, diventa culturale»⁶¹. Possiamo dire così che una mela al mercato sia poco informata (è stata semplicemente staccata dall'albero e trasportata), mentre le scarpe siano molto informate: «hanno una forma che, per le pelli animali (cuoio), è stravagante»⁶². E il gioco? Se un bambino gioca a fare un paio di scarpe, non le sta producendo veramente. Se prende le forbici e fa a pezzi del cuoio che trova in casa, i genitori possono giustamente alterarsi, perché è uscito dall'ambito del gioco ed è penetrato in quello della fabbricazione: ma il lavoro è una cosa seria. Quel materiale è rovinato *una volta per tutte*. Se, tuttavia, il bambino si limita a quell'attività fine a

⁵⁷ Ivi, p. 47.

⁵⁸ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 45.

⁵⁹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 27.

⁶⁰ «Fabbricare significa strappare [*entwenden*] qualcosa dal mondo dato, trasformarlo [*umwenden*] in qualcosa di fatto, applicarlo [*anwenden*] e utilizzarlo [*verwenden*]», V. Flusser, «La fabbrica», cit., p. 178.

⁶¹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 24.

⁶² *Ibid.*

se stessa che è il gioco, tutto è lecito e la fabbricazione per gioco è addirittura auspicabile, perché in questo modo il bambino impara⁶³. Nel lavoro si produce qualcosa informandolo, giocando si producono *informazioni*⁶⁴. Il fotografo, che Flusser considera il prototipo dell'*homo novus*, utente di apparecchi, «non lavora, ma qualcosa pur sempre fa: produce, elabora, immagazzina simboli. «L'apparecchio fotografico non è un utensile, ma un giocattolo, e il fotografo non è un lavoratore, ma un giocatore: non *homo faber*, bensì *homo ludens*»⁶⁵. Sono sempre esistite persone che hanno fatto questo genere di cose: «scrittori, pittori, compositori, contabili, amministratori»⁶⁶. Ma se in epoca preindustriale e industriale questi produttori di informazioni erano ai margini della società, ora rappresentano la maggioranza, perché tutte queste attività sono adesso compiute attraverso apparecchi e questo le rende straordinariamente più efficaci. Le informazioni hanno acquisito più valore degli oggetti informati.

Gli apparati rispondono a una caratteristica di tutti i giocattoli: il loro aspetto materiale è totalmente secondario. Ciò che conta è il loro funzionamento: sono le regole del gioco, il loro *programma*.

Quello che si paga acquistando un apparecchio fotografico non sono tanto il metallo e la plastica, quanto il programma che abilita l'apparecchio a produrre immagini – così come in generale la parte solida degli apparecchi, *l'hardware*, diventa sempre meno cara, mentre la parte morbida, il *software*, sempre più costosa. [...] Il simbolo morbido, e non l'oggetto solido, è dotato di valore: trasvalutazione di tutti i valori⁶⁷.

Si potrebbe obiettare che già gli strumenti erano relativamente privi di valore (erano le variabili del sistema produttivo, sempre sostituibili), ma quelli erano intesi a produrre oggetti materiali pieni di valore. Non bastava sapere come si fanno le scarpe (l'informazione), ciò che contava era l'oggetto realizzato in un certo modo. Questo perché il processo di *in-formazione* – l'applicazione di una forma a un

⁶³ Si vedano a proposito le riflessioni sul ruolo del gioco e della finzione nell'apprendimento contenute in K. Walton, *Mimesis come far finta*, Mimesis, Milano 2011.

⁶⁴ Flusser, che come al solito non cita alcuna fonte, sta probabilmente combinando una concezione filosofica della *produzione* ereditata in parte da Heidegger con la teoria matematica dell'*informazione* utilizzata già da Wiener ed elaborata pienamente da Shannon e Weaver.

⁶⁵ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 30.

⁶⁶ Ivi, p. 27.

⁶⁷ Ivi, p. 35.

materiale – era empirico, difficoltoso, dipendeva in gran parte dal *saper fare* dell'artigiano e non da una *ricetta* comunicabile e vendibile. Nel momento in cui il processo di produzione è delegato a delle macchine che *in-formano* gli oggetti in modo automatico, tutta l'attenzione umana si sposta sulle informazioni: da un lato si dà più importanza alle ricette, che devono essere sempre nuove e più elaborate, dall'altro lo stesso *savoir-faire* dev'essere esternalizzato nel programma che regola il funzionamento dell'apparecchio. Questo spostamento dall'*hardware* al *software*, su cui sono stati compiuti recentemente molti studi⁶⁸, questa «trasvalutazione di tutti i valori», ricorda in qualche modo quello spostamento d'accento dall'esterno all'interno, dal gesto all'intenzione che è stato inaugurato dal cristianesimo – e non è un caso che Flusser citi a proposito l'*Anticristo* di Nietzsche. Torneremo nell'ultimo capitolo, *Una nuova idolatria*, su questa *softwarizzazione* della produzione, perché tra i suoi effetti si può notare un incremento del senso di derealizzazione: tutto ciò che si può toccare, gli oggetti di consumo e gli stessi apparecchi, ci appaiono ora come semplici pretesti per l'elaborazione di informazioni, *eidola* di una realtà formale che si trova altrove, ritiratasi nei circuiti elettrici.

3.4 Filosofia del *black box*

Gli apparecchi si distinguono dalle macchine principalmente perché non simulano più solo gli organi del corpo umano, ma il suo sistema nervoso: simulano il pensiero. Perciò Freud può parlare analogicamente di un apparato psichico. Abbiamo delegato alla tecnica, infatti, non solo la capacità di eseguire un compito, ma anche quella di affrontare gli imprevisti e selezionare quale strada intraprendere per raggiungere il proprio obiettivo. I dati confluiscono nell'apparecchio (*input*), che li elabora in base al suo programma per poi emetterli (*output*). «Lo svolgimento stesso, ciò che avviene all'interno del complesso, rimane nascosto: si tratta dunque di un *black box*»⁶⁹. Si tratta di un concetto centrale della teoria dell'apparecchio di Flusser, al punto che il titolo dell'edizione brasiliana del saggio sulla fotografia è *Filosofia da caixa preta*,

⁶⁸ Si veda in particolare L. Manovich, *Software Culture*, Edizioni Olivares, Milano 2010.

⁶⁹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 14.

filosofia della scatola nera⁷⁰. L'apparecchio libera l'essere umano dal lavoro, perché svolge autonomamente un compito e questo significa non solo che esegue delle istruzioni, ma anche che è capace di rispondere a degli stimoli esterni (degli imprevisti) in base a determinate regole. Il funzionamento interno dell'apparecchio – non tanto le istruzioni da eseguire, ma il modo in cui le esegue, il suo *savoir-faire* e cioè i criteri in base ai quali risponde agli imprevisti – non può essere tenuto sotto il controllo del funzionario per la semplice ragione che altrimenti l'apparecchio sarebbe inutile: la sua funzione è proprio quella di liberare l'essere umano dalla necessità di seguire i singoli passi del suo funzionamento.

Il programma dell'apparecchio deve essere ricco, altrimenti il gioco finirebbe presto. Le possibilità che esso racchiude devono superare le capacità del funzionario di esaurirle, la competenza dell'apparecchio deve cioè essere superiore a quella dei suoi funzionari. Nessun apparecchio fotografico ben programmato può essere interamente compreso da un fotografo e nemmeno dalla totalità dei fotografi. Esso è un *black box*⁷¹.

L'opacità dell'apparecchio non è emendabile, ma strutturale. È questa opacità a renderlo autonomo ed efficiente: è perché sfugge al nostro controllo che risulta essere un giocattolo interessante. Si tratta di una questione resa molto chiaramente da Bruno Latour, nella sua principale opera di *science studies*:

Quando una macchina funziona in modo efficace, quando un problema è risolto, ci si deve concentrare solo sui suoi *input* e *output* e non sulla sua complessità interna. Quindi, paradossalmente, tanto più la scienza e la tecnologia hanno successo, quanto più opache e oscure diventano⁷².

Il programma dell'apparecchio (ma si tenga presente che tutto questo discorso vale, secondo Flusser, anche per gli apparati amministrativi), non è inaccessibile come può esserlo un segreto di Stato, non è criptato o dissimulato: è soltanto molto complesso. L'efficacia di un apparecchio consiste nel tradurre complesse operazioni

⁷⁰ Il concetto è usato spesso anche da Wiener, che è probabilmente una delle sue fonti principali per quanto riguarda la filosofia della tecnica: «Supponiamo di avere una macchina sotto forma di una "scatola nera", cioè una macchina che esegue una definita operazione stabile [...] ma con una struttura interna inaccessibile a noi e che noi non conosciamo», N. Wiener, *Dio & Golem s.p.a.*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 46-47.

⁷¹ Ivi, p. 31.

⁷² B. Latour, *Pandora's Hope*, Harvard University Press, Cambridge MA 1999, p. 174, trad. mia.

che richiedono l'elaborazione di un numero altissimo di dati in risultati semplici e utilizzabili da chiunque. Ogni singolo passaggio, nella lunga catena di operazioni compiuta da un apparato, potrebbe essere svolto da un essere umano (e così avviene negli apparati amministrativi), ma nessuno potrebbe gestire direttamente l'intero insieme delle operazioni compiute da un apparato: perciò è necessaria questa traduzione, la riduzione delle operazioni svolte in semplici *outcomes*. L'apparecchio è «un giocattolo strutturalmente complesso, ma funzionalmente semplice. In questo, è il contrario del gioco degli scacchi, che è strutturalmente semplice e funzionalmente complesso: le regole sono facili, ma è difficile giocare bene a scacchi»⁷³. Al contrario, è proprio perché la macchina fotografica è strutturalmente molto complessa che è facile scattare una bella foto. Gli apparecchi sono per definizione *user friendly*⁷⁴: quanto più verranno sviluppati, tanto più lo saranno – e tanto più diventeranno opachi.

Molti fotografi potrebbero obiettare che sono assolutamente consapevoli di come funzionino il loro apparecchio e che potrebbero descrivere nel dettaglio ciò che avviene *dentro* la scatola. La risposta di Flusser è che potrebbero descrivere ciò che avviene con un certo grado di dettaglio, ma se fossero in grado di spiegarlo completamente non avrebbe più senso fotografare. L'apparente inesauribilità di un programma è data dal fatto che questo supera le competenze che un singolo essere umano può avere: chi progetta un nuovo modello di macchina fotografica analogica lo fa non solo a partire dai modelli precedenti, ma anche utilizzando tecnologie preesistenti (lenti, pellicola, batteria elettrica). La quantità di informazioni necessaria al funzionamento di un singolo apparecchio supera la quantità di informazioni che un singolo essere umano può tenere in memoria. Lo stesso vale per un sistema amministrativo: tutti coloro che ne fanno parte devono avere un'idea del suo funzionamento generale, devono conoscerne i principi fondamentali, ma poi ognuno ha competenza solo di un determinato ambito. È questa irresponsabilità dei singoli a generare le situazioni kafkiane tipiche della burocrazia per cui ogni singolo funzionario rimanderà a qualcun altro, nessuno di loro avrà piena competenza sul caso eppure l'apparato continuerà a funzionare.

⁷³ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 76.

⁷⁴ V. Flusser, «Lo status delle immagini», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 73.

Per Flusser è fondamentale tenere presente che neppure chi ha progettato un determinato apparecchio ha il pieno controllo su ciò che avviene, perché nessun apparecchio può funzionare da solo. Chi lo ha progettato ha utilizzato degli apparecchi per farlo: ognuno di questi opera in funzione di un altro e funziona grazie a un terzo e così via. «Naturalmente, non può esservi un “ultimo” programma di un “ultimo” apparecchio, poiché ogni programma richiede un metaprogramma a partire dal quale è programmato. La gerarchia dei programmi è aperta verso l’alto»⁷⁵. È una pericolosa semplificazione credere che dietro gli apparecchi ci siano forze occulte o grandi personalità con cattive intenzioni: è pericolosa perché indirizzando l’attenzione verso pochi capri espiatori (i politici, i giornalisti, gli scienziati, le lobby) permette che gli apparati continuino a funzionare senza che i programmi che li regolano siano stati messi in questione.

Gli apparecchi hanno bisogno di essere connessi tra loro per poter funzionare: solo così la quantità di dati elaborabili può essere connessa esponenzialmente. In altri termini, per migliorare il proprio funzionamento gli apparecchi hanno bisogno di un continuo flusso di informazioni dall’esterno e in particolare di informazioni che riguardano le loro stesse prestazioni. Anche per Flusser quindi uno dei caratteri propri degli apparecchi è il fatto di disporre di un meccanismo di *feedback*. Questo vale non soltanto per i dispositivi tecnici dotati di sensori, ma anche per gli apparati amministrativi e per i sistemi di programmi e metaprogrammi. La principale fonte di informazioni utili al loro funzionamento proviene dagli utenti stessi: gli apparecchi sono programmati per «programmare la società ad assumere un comportamento a *feedback* favorevole al progressivo miglioramento degli apparecchi»⁷⁶. Si tratta di un fenomeno che negli anni ’80 poteva ancora solo essere intravisto e che oggi si è sviluppato pienamente: gli apparecchi si adattano ai bisogni degli utenti e questi a loro volta sono condizionati dall’interazione con gli apparati. Analizzando la relazione tra fotografo e apparecchio, il prototipo della nuova forma di vita tecnica, Flusser può così affermare: «l’apparecchio fa ciò che vuole il fotografo, e il fotografo deve volere ciò che l’apparecchio è in grado di fare»⁷⁷. Ha senso desiderare di volere altro? Ha senso sentirsi imprigionati dalle categorie che gli apparecchi ci

⁷⁵ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 33-34.

⁷⁶ Ivi, p. 71.

⁷⁷ Ivi, p. 43.

impongono? Se invece di pensare in termini individualistici osservassimo l'intero processo da un punto di vista più ampio, potremmo riconoscere che le categorie dell'apparecchio sono quelle umane: abbiamo esternalizzato le nostre categorie negli apparecchi e ora possiamo osservarle all'opera, metterle alla prova e persino tentare di manipolarle – ma sicuramente non farne a meno. Così come non possiamo più fare a meno di utilizzare supporti di memoria esterni (dai libri agli hard disk) da quando la nostra capacità mnemonica non è più allenata come lo era prima della diffusione della scrittura.

Ognuno degli apparecchi che singolarmente preso simula un sistema nervoso, è in realtà connesso *in rete* con altri apparecchi e soprattutto con sistemi nervosi “non simulati”, cioè con esseri umani: da un punto di vista più ampio, quindi, ogni apparecchio e ogni individuo funzionano come nodo neurale di un «supercervello cosmico»⁷⁸. Questo comporta, paradossalmente, che la maggiore autonomia degli apparecchi dalla guida umana, rispetto ai dispositivi tecnici più antichi, implica una più stretta connessione tra gli esseri umani e i loro apparecchi. Questi ultimi ci hanno liberato dal lavoro (e quindi anche dalla dipendenza dalle macchine necessarie per il lavoro), rendendoci finalmente liberi di giocare – e tuttavia questa libertà dev'essere intesa come una «libertà programmata»⁷⁹: siamo liberi di giocare, ma non siamo liberi dal gioco con gli apparecchi. Se in epoca preindustriale l'essere umano era al centro della produzione e in epoca industriale era sottomesso alla macchina, adesso, per la prima volta in senso pieno, gli esseri umani cominciano a essere coordinati e connessi con gli apparecchi in formazioni tecno-umane che trascendono le proprie componenti.

A differenza dell'artigiano circondato dagli utensili e dell'operaio che sta alla macchina, il fotografo è all'interno dell'apparecchio e vi è connesso. È una funzione nuova, dove l'uomo non è né la costante né la variabile, ma in cui uomo e apparecchio si confondono e fanno tutt'uno⁸⁰.

⁷⁸ V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 124.

⁷⁹ Ivi, p. 42.

⁸⁰ Ivi, p. 30.

Il funzionario e l'apparato «si confondono in una funzione indivisibile»⁸¹, dove l'uno si adatta all'altro e al contempo lo condiziona. Anche per questo risulta scorretto affermare che gli esseri umani *usano* gli apparecchi: si tratta piuttosto di un *gioco combinato*, come scrive Benjamin. L'*homo novus* «gioca contro» l'apparecchio, così come si gioca contro un *chess-playing computer*: l'apparecchio è sia il supporto del gioco – il giocattolo – sia il giocatore avversario. Questo *giocare contro*, che per Flusser rappresenta la più alta forma di libertà programmata, non significa tentare di dominare il dispositivo tecnico, come in epoca preindustriale, o tentare di abbatterlo, come i luddisti in epoca industriale, ma interagirci in modo dialogico, ludico e al contempo critico.

Anche secondo Norbert Wiener la relazione tra gli esseri umani e le nuove macchine stabilisce una nuova unità che include le due componenti e l'ambiente: la fotocamera è connessa al fotografo e al soggetto fotografato, l'automobile all'autista e alla strada. Dispositivi di questo tipo costituiscono «sistemi di natura mista, che comportano parti sia umane che meccaniche»⁸².

Spesso gli oggetti tecnici sono concepiti come protesi del corpo umano. Wiener, che si interessa personalmente all'ingegneria delle protesi, le divide in tre categorie. La semplice, meccanica sostituzione di arto mancante, come una gamba di legno, è l'esempio più ovvio; più interessante è un dispositivo in grado di sostituire anche muscoli e organi di senso danneggiati, come avviene nel caso di una mano bionica connessa al sistema nervoso e capace di ricevere e inviare stimoli elettrici. Ma la terza categoria è probabilmente la più importante: «questo tipo di ingegneria non si limita solo a sostituire parti che siano state perdute. C'è una protesi di parti che non abbiamo e che non abbiamo mai avuto»⁸³. Sui nostri areoplani abbiamo le ali di un'aquila, grazie ai nostri sonar navighiamo come delfini.

Verso la fine degli anni '80 Flusser approfondisce la sua concezione della tecnica sulla linea di una teoria dei *sistemi misti*, in sintonia con la sua filosofia del *Beziehungsfeld*, il campo di relazione, che precede le identità individuali, le quali non sarebbero che nodi in un tessuto di interazioni (l'io come punto d'intreccio di un fascio di intenzioni e percezioni – l'io come colui che dice tu e a cui si dice tu). Il

⁸¹ Ivi, p. 48.

⁸² N. Wiener, *Dio & Golem s.p.a.*, cit., p. 75.

⁸³ *Ibid.*

primo frutto di questa riflessione è una critica del concetto di *protesi* che riduce l'oggetto tecnico a un semplice accessorio dell'organismo umano. Così, quando Flusser pubblica nel 1991 il suo libro sui gesti, aggiunge qualche riga fondamentale al brano in cui si parla del gesto come movimento di strumenti e di questi ultimi come estensioni del corpo umano:

Da un certo punto di vista la penna può essere concepita come la protesi di un dito (un allungamento verso fuori, un “dito esteso”), ma, da un altro punto di vista, come un’“epitesi” della penna (un’estensione della penna verso dentro, una “*interiorizzazione* della penna”)⁸⁴.

Il concetto di *epitesi*⁸⁵ comporta un cambio di prospettiva che può essere applicato a ogni forma di tecnica, anche alle forme più arcaiche, ma che è diventato pensabile solo grazie alla nuova relazione estremamente reciproca e confusa che gli esseri umani intrattengono con gli apparati.

Anche Walter Benjamin, pur senza soffermarsi sull'analisi di specifici dispositivi tecnici, se non quelli audiovisivi (cineprese e radio), ritiene che l'affermarsi della seconda tecnica porti a una riarticolazione dei rapporti tra gli esseri umani e gli apparati che mette in discussione anche la relazione tra gli individui e la società: nasce una «collettività nuova, storicamente inedita che ha i suoi organi nella seconda tecnica»⁸⁶. Per riferirsi alle connessioni di questa nuova collettività con i suoi organi tecnici – le sue protesi di parti mai avute, le sue *epitesi* – Benjamin usa il termine *innervazione*, che prende in prestito dai primi scritti di Freud (lo abbiamo visto impiegato anche nel passo sull'apparato psichico tratto dall'*Interpretazione dei sogni*). Con questo vocabolo si intende tanto la distribuzione dei nervi in ogni parte del corpo, quanto l'atto di stimolare un'attività in un organo. Intesa dal punto di vista sociale ha ancora un carattere fortemente progettuale (soprattutto negli anni '30) ed è per questo che Benjamin scrive di «tentativi di innervazione»: uno stimolo che aspetta una risposta – di nuovo un addestramento ludico. «Come il bambino, quando

⁸⁴ V. Flusser, *Gestures*, cit., p. 165, trad. mia.

⁸⁵ Nelle lezioni di Bochum Flusser afferma che è stato il suo amico Louis Bec a coniare il termine *epitesi* (in questa accezione tecnica), V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 94. Tuttavia, nell'opera di Bec, da quanto ho potuto constatare, non si trova traccia di questo termine. Nell'introduzione di Harun Maya e Leander Scholz a E. Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, Meiner, Amburgo 2015, viene citato il concetto di *epitesi* come teoria originale di Flusser. La mia ipotesi è che Bec abbia proposto il termine in una conversazione orale.

⁸⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 26.

impara ad afferrare le cose, protende la mano verso la luna come la protende verso la palla, così l'umanità, nei suoi tentativi di innervazione, accanto a quelli tangibili, prende in considerazione anche obiettivi che al momento sono utopici»⁸⁷. Un gesto apparentemente inutile come tendere la mano verso la luna può rivelarsi un allenamento che porterà il bambino ad afferrare meglio la palla, ma allo stesso tempo ci insegna che è lecito tendere a qualcosa di più di una palla.

Il rapporto con tale apparecchiatura gli insegna anche che l'asservimento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di esso, quando la disposizione di spirito dell'umanità si sarà adeguata alle nuove forze produttive rese accessibili dalla seconda tecnica⁸⁸.

Proprio perché questa seconda tecnica punta a una crescente liberazione dell'uomo dalla schiavitù del lavoro, dall'altro lato l'individuo, all'improvviso, vede allargato in modo imprevedibile il suo campo di gioco [*Spielraum*]. In questo campo di gioco si sente ancora spaesato, ma in esso avanza le sue rivendicazioni.⁸⁹

L'essere umano è asservito alla tecnica solo finché la concepisce come un mero accessorio al proprio servizio. Ma se ha esternalizzato non solo le proprie funzioni operative e le proprie capacità motorie, ma persino le proprie capacità cognitive, riducendo la tecnica a proprio servizio, sta asservendo se stesso. Rinunciare, oggi, a *pensare con gli apparecchi* equivale al tentativo di un cacciatore paleolitico di catturare un bufalo a mani nude. Se si accettano pienamente le conseguenze del processo di esternalizzazione, invece di lamentare l'impoverimento delle capacità individuali e l'aumento dei condizionamenti esterni, si scopre improvvisamente quanto si è esteso il nostro spazio di gioco. Il termine *Spielraum*, un altro dei termini chiave impiegati da Benjamin, è usato per riferirsi al margine d'azione, allo spazio di manovra – e in questo senso assomiglia particolarmente al concetto sociologico di agentività e all'uso che Flusser fa del concetto di libertà – ma mantiene un legame fondamentale con la dimensione ludica. È nel gioco, in un gioco combinato e reciproco con gli apparecchi, che le patologie dell'esternalizzazione possono essere superate.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

Flusser scrive, nel saggio su *La fabbrica*, che a ogni sistema produttivo corrisponde un tipo diverso di scuola. L'introduzione dell'obbligo scolastico in epoca industriale sarebbe motivato dal fatto che la gestione delle macchine richiede conoscenze teoriche e non solo empiriche. Gli apparati richiedono, per il loro utilizzo, delle forme di apprendimento nuove: ma gli apparati stessi sono luoghi in cui si producono informazioni. «Ciò permette di presagire l'aspetto che avranno le fabbriche del futuro: quello di scuole. [...] E certo gli uomini del futuro, nelle fabbriche del futuro, impareranno tutto questo con apparati, negli apparati e dagli apparati»⁹⁰. È solo giocando con gli apparati – giocando *contro* di essi – che si può davvero imparare a giocare. «La fabbrica del futuro dovrà essere quel luogo in cui gli uomini impareranno, insieme con gli apparati, che cosa, a che scopo e come bisogna trasformare»⁹¹.

È stato già più volte sottolineato che l'aspetto ludico dell'interazione con gli apparati non si limita al carattere ricreativo, ma comporta in una forma eminente l'apprendimento, così come anche i giochi infantili richiamano sempre una dimensione didattica insieme a quella di svago. Giocando con gli apparecchi il funzionario migliora il suo *know-how*: l'apparato è «lo strumento più autentico su cui esercitarsi»⁹². Ma cosa si impara esattamente? Per cosa dobbiamo esercitarci? Certo, bisogna apprendere a gestire correttamente gli apparecchi, a essere buoni funzionari. Ma soprattutto si deve imparare a «conservare la propria umanità dinanzi all'apparecchiatura. [...] Infatti, è un'apparecchiatura quella davanti alla quale la maggior parte degli abitanti delle città sono costretti a spogliarsi della loro umanità negli uffici e nelle fabbriche per la durata della giornata lavorativa»⁹³. In modo simile, ammonisce Wiener:

Ho parlato di macchine, ma non soltanto di macchine che possiedono cervelli di ottone e muscoli di ferro. Allorché le persone umane sono organizzate nel sistema che li impiega non secondo le loro piene facoltà di esseri umani responsabili, ma come altrettanti ingranaggi, leve e connessioni, non ha molta importanza il fatto che la loro materia prima sia costituita da carne e da sangue.

⁹⁰ V. Flusser, «La fabbrica», cit., p. 184.

⁹¹ Ivi, p. 185.

⁹² Ivi, p. 301.

⁹³ Ivi, p. 285.

*Ciò che è usato come un elemento in una macchina, è un elemento nella macchina*⁹⁴.

Bisogna in primo luogo addestrarsi, giocando, a mantenere il delicato equilibrio tra la dimensione umana e quella tecnica dei nuovi sistemi misti. Se non si vuole essere impiegati dagli apparati, si deve imparare a interagire con essi non solo tenendo conto delle istruzioni che regolano il loro funzionamento, ma anche degli effetti che questo può avere. Gli apparecchi pensano *con noi* e non *per noi*: non sono nostri schiavi meccanici, ma parti dei nostri nuovi organismi collettivi.

Gli adoratori di congegni spesso si illudono che un mondo altamente automatizzato chiederà di meno all'ingegno umano di quanto non faccia adesso e che ci toglierà la necessità di impegnarci a pensare [*our need for difficult thinking*], come avrebbe fatto uno schiavo romano che però fosse anche un filosofo greco. Questo è palesemente falso. Un meccanismo capace di perseguire uno scopo non necessariamente perseguirà i nostri scopi a meno che non lo progettiamo proprio per questo, e nel progettarlo dobbiamo prevedere tutti i passi del processo per cui è progettato⁹⁵.

L'automazione, aggiunge Wiener, è per sua natura «literal-minded»⁹⁶: gli apparecchi raggiungono il proprio obiettivo attraverso strategie per noi sorprendenti, adattandosi agli stimoli ambientali, e tuttavia raggiungono *solo quell'obiettivo*. La straordinaria efficienza della tecnica si trova così pericolosamente connessa alla nostra antiquata capacità di determinare i nostri obiettivi. La programmazione degli apparati si rivela essere un compito di straordinaria importanza.

Se la macchina verrà programmata a fare una guerra con una certa interpretazione convenzionale della vittoria, la vittoria sarà il fine da raggiungere a ogni costo, anche a spese dello sterminio della propria parte, a meno che questa condizione di sopravvivenza non sia esplicitamente contenuta nella definizione di vittoria nel programma della macchina⁹⁷.

Secondo Flusser il funzionamento del programma di un apparecchio può essere concepito in modo simile al gioco dei dadi: ogni lancio, singolarmente preso, non

⁹⁴ N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, cit., pp. 228-229.

⁹⁵ N. Wiener, *Dio & Golem s.p.a.*, cit., p. 65.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ivi*, p. 62.

può essere previsto, ma a lungo termine sappiamo con certezza che ogni possibilità sarà realizzata. «Qualora si inserisse, per esempio, come possibilità nel programma di un apparecchio la guerra atomica, un giorno essa si realizzerebbe casualmente, ma necessariamente»⁹⁸.

Abituati a delegare agli apparecchi la risoluzione dei nostri problemi secondari, per poterci dedicare a quelli fondamentali, finiamo inconsapevolmente per rinunciare a riflettere anche su questi ultimi, rendendoci conto solo a posteriori che forse non è questo che volevamo. Il nostro nuovo, esteso, spazio di gioco ci si offre, invece, come inedita opportunità di affrontare quei problemi fondamentali («le questioni vitali per l'individuo»⁹⁹ sepolte dalla prima tecnica) grazie all'interazione ludica con gli apparecchi. Quello che dovremmo finalmente cercare di comprendere, nel nostro gioco combinato con la seconda tecnica, è *cosa vogliamo*, che sia o non sia a nostra portata.

I nostri giornali hanno fatto un gran parlare del *know-how* americano da quando abbiamo avuto la sfortuna di scoprire la bomba atomica. C'è una qualità più importante del *know-how* e non possiamo certo accusare gli Stati Uniti di abusarne. Si tratta del *know-what*, grazie a cui determiniamo non solo come realizzare i nostri propositi, ma quali devono essere¹⁰⁰.

3.5 Epitesi: la tecnica *contrattacca*

Comprendere ciò che vogliamo, e quindi ciò che vogliamo che gli apparati facciano, non ci interessa soltanto per gli effetti secondari del loro agire sul mondo, ma soprattutto per le conseguenze che questi possono avere sul nostro comportamento. In altri termini, secondo Flusser, il vero pericolo non consiste in ciò che gli apparati possono fare, ma in ciò che possono farci fare, o più precisamente, in ciò che possono farci volere («l'apparato fa solo ciò che l'uomo vuole, mentre l'uomo può volere solo ciò che l'apparato può fare»¹⁰¹). Si tratta in realtà di un problema antico che, come il concetto di *epitesi*, non riguarda soltanto l'epoca degli

⁹⁸ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 93.

⁹⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 26.

¹⁰⁰ N. Wiener, *The Human Use of Human Beings*, cit., p. 183, trad. mia.

¹⁰¹ V. Flusser, «La fabbrica», cit., p. 183.

apparecchi, ma più in generale il rapporto tra gli esseri umani e la tecnica, nonostante ora ci appaia in modo più radicale. Anzi, possiamo riconoscere in questo problema il punto di partenza di tutto il nostro discorso sui media: la tecnica, insieme a ogni altro medium, non solo condiziona, ma modella il nostro pensiero. È bene ritornarci adesso, dopo quanto è stato detto, per compiere un passo in più.

Nella *Galassia Gutenberg* di McLuhan, che Flusser conosceva quasi certamente¹⁰², è contenuto un estratto da *The Physicist's Conception of Nature* di Heisenberg¹⁰³ (in particolare dal capitolo *Science as Part of the Interplay Between Man and Nature*¹⁰⁴), che a sua volta riporta una lunga citazione dagli scritti del taoista del IV secolo a.C. Chuang-Tzu (o Zhuāngzǐ). Vale la pena riportarlo:

Un giorno che Tzu-Gung viaggiava attraverso le regioni a nord del fiume Han, egli vide un vecchio che lavorava il suo orticello. Il vecchio aveva scavato un canale di irrigazione. Ogni volta scendeva nel pozzo, ne portava un recipiente colmo di acqua e lo versava nel canale. Mentre i suoi sforzi erano estenuanti il risultato appariva davvero insignificante.

Tzu-Gung disse: “Vi è un modo per il quale puoi irrigare cento canali in un giorno, e fare molto lavoro con poco sforzo. Non vorresti sentire di cosa si tratta?”. Allora il contadino si raddrizzò, lo guardò e disse: “E quale sarebbe?”. Tzu-Gung rispose: “Devi prendere una leva di legno, pesante da un lato e leggera dall'altro. In questo modo puoi portare su l'acqua così in fretta che è come se sgorgasse da sola. Si chiama una bilancia da pozzo”.

Allora l'ira salì al volto del vecchio, ed egli disse: “Ho sentito il mio maestro dire che chi usa una macchina fa il proprio lavoro come una macchina. E chi fa il proprio lavoro come una macchina finisce coll'avere il cuore di una macchina, e chi ha il cuore di una macchina in petto ha perduto la sua semplicità. E chi ha perduto la sua semplicità non ha più sicurezza nelle aspirazioni dell'anima. Ed insicurezza nelle aspirazioni dell'anima è qualcosa

¹⁰² Flusser cita McLuhan nell'intervista a Peternák del 1988 tra i suoi principali punti di riferimento (da intendere in senso polemico, come punto di partenza da cui prendere le distanze), insieme a Barthes e Moles. A Gutenberg e a temi contenuti nel libro di McLuhan, Flusser fa riferimento già nel 1969 nell'articolo «Breve relato de um encontro em Platão» e poi più volte in *Immagini*, del 1985, e in *Die Schrift*, del 1987. Il testo, tuttavia, non è presente nella *Reisebibliothek*. La mia ipotesi è che Flusser abbia vinto le sue resistenze verso il teorico canadese solo molto tardi, e che lo abbia letto nei primi anni '80. In *Die Schrift*, infatti, i riferimenti a McLuhan non sono più generici: si ritrova la terminologia specifica della galassia Gutenberg in espressioni come «era di Gutenberg» e «epoca elettromagnetica». V. Flusser, *Die Schrift*, cit., p. 54, trad. mia. Per un confronto tra il pensiero di Flusser e quello di McLuhan si veda S. van der Meulen, «Between Benjamin and McLuhan: Vilém Flusser's Media Theory», *New German Critique*, n. 110, estate 2010, pp. 180-207.

¹⁰³ W. Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature*, Hutchinson, Londra 1958, pp. 20-22.

¹⁰⁴ È bene notare che per descrivere l'interazione tecnica tra l'essere umano e la natura Heisenberg usa il termine *Interplay*, il corrispettivo inglese del tedesco *Zwischenspiel*, gioco combinato, usato da Benjamin.

che è in contrasto con l'onesto sentire. Non è che io non conosca simili cose; è che mi vergogno di usarle»¹⁰⁵.

Secondo McLuhan l'aspetto più interessante di questo passo è il fatto che abbia colpito un esponente della nuova scienza come Heisenberg, mentre non avrebbe minimamente toccato Newton. Citando questo passo Heisenberg vuole mostrare in primo luogo come il problema della tecnica sia in realtà molto più antico di quanto oggi tendiamo a pensare; allo stesso tempo è convinto che Chuang-Tzu colga qualcosa di essenziale e che l'espressione «insicurezza nelle aspirazioni dell'anima» descriva in modo preciso la condizione dell'essere umano «nella nostra crisi moderna»¹⁰⁶. Tuttavia, continua Heisenberg, se davvero la tecnica comportasse in se stessa un irrigidimento della coscienza, i quasi 2500 anni di progresso tecnologico che hanno seguito l'ammonimento del saggio taoista avrebbero dovuto spazzare via ogni traccia delle nostre aspirazioni dell'anima. L'ipotesi di Heisenberg è che gli effetti negativi non siano connaturati alla tecnica, ma emergano nei momenti in cui lo sviluppo delle condizioni di vita non lascia all'umanità il tempo di abituarsi.

Anche Flusser potrebbe averci lasciato un commento all'aneddoto di Chuang-Tzu. Nel 1989, infatti, pubblica un articolo intitolato *La leva passa al contrattacco* (*Der Hebel schlägt zurück*), che al di là di fare riferimento allo stesso oggetto tecnico, sembra rispondere al problema posto dal contadino del fiume Han¹⁰⁷. La leva, come sappiamo, può essere considerata la simulazione di un braccio: lo prolunga e ne potenzia la capacità di sollevare. Per farlo deve trascurare tutte le altre funzioni del braccio: la leva alza pesi maggiori, ma è più stupida del braccio. L'abitudine all'utilizzo della leva, tuttavia, la porta a "contrattaccare" (*zurück schlagen*), a retro-agire: «da quando abbiamo le leve muoviamo le braccia come fossero leve. Simuliamo i nostri simulatori»¹⁰⁸. Il termine *Rückschlag*, che lo stesso Flusser traduce *contrataco* in portoghese e così è stato reso dai traduttori italiani, è a sua

¹⁰⁵ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 77.

¹⁰⁶ W. Heisenberg, *The Physicist's Conception of Nature*, cit., p. 21, trad. mia.

¹⁰⁷ Nei testi precedenti di Flusser l'esempio tipico di un oggetto tecnico è la pietra scheggiata che simula il dente o il bastone che simula la gamba. Il fatto che faccia riferimento alla leva, per di più proprio nel contesto di una riflessione sugli effetti della tecnica sulla coscienza, potrebbe essere usato come ulteriore prova che almeno nel 1989 Flusser avesse letto con attenzione *La galassia Gutenberg*.

¹⁰⁸ V. Flusser, «La leva passa al contrattacco», cit., pp. 45-46.

volta una ritraduzione dell'inglese *feedback*¹⁰⁹. Il termine, letteralmente un “retro-colpo”, qualcosa tra un contraccolpo e una retroazione, aggiunge al concetto di *feedback* quella dimensione ludico-agonistica cara a Flusser¹¹⁰. Gli apparecchi, grazie al loro meccanismo di *feedback*, ci permettono di comprendere meglio la nostra relazione con gli oggetti tecnici anche più arcaici. Quanto detto riguardo alla leva vale per tutti i dispositivi tecnici: se cammino con un bastone, che simula una gamba, questo diventerà il mio modello di gamba, se guardo il mondo attraverso una macchina fotografica, vedrò il mondo fotograficamente anche a occhio nudo. Flusser non lo afferma esplicitamente, ma dalla sua analisi appare chiaro che è il gesto il medium in cui si verifica il contrattacco. Ogni dispositivo richiede per il suo utilizzo che vengano compiuti certi gesti, senza i quali non funziona: il taglio della carne con un'amigdala richiede un movimento netto della mano, un disegno su una parete richiede che si selezionino alcuni tratti specifici dell'oggetto da rappresentare e che li si disponga su una superficie bidimensionale. La ripetizione di questi gesti, nel lungo periodo, porta ad abituarsi a essi, a interiorizzarli: lo strumento utilizzato, da quel momento, non è più una protesi, ma un'epitesi.

Questa riflessione di Flusser sulla tecnica è essenziale per comprendere il suo pensiero sull'idolatria: se il commercio con le immagini non è impuro in se stesso (perché non esistono idoli al mondo), è l'abitudine ai gesti e ai pensieri che questo commercio richiede ad agire sulla coscienza, portandoci a non volere più ciò che non è possibile ottenere con quel dispositivo.

Alla fine del saggio sulla fotografia si trova un riflessione sulla dinamica che qualche anno dopo Flusser avrebbe identificato con il termine *contrattacco*, ma la mette in relazione al concetto di *Entfremdung*:

L'uomo crea utensili prendendo se stesso a modello di questo atto di creazione – fino a quando la situazione non si inverte e l'uomo prende il suo utensile a modello per se stesso, il mondo e la società. La famosa alienazione dell'uomo dai propri utensili¹¹¹.

¹⁰⁹ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 93, trad. mia: «Ora il bastone contrattacca. Si parla elegantemente di *feedback*, retroazione, e non di contrattacco. Io faccio diversamente».

¹¹⁰ G. Anders parla invece del pericolo di uno «scatto di ritorno», *Zurückschnappen*, che è tanto maggiore quanto più si tende un legame – non lo usa, però, in relazione alla tecnica. Id., *L'uomo è antiquato I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 22.

¹¹¹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 106.

Con l'invenzione delle macchine il pensiero dominante diventa meccanicista: la macchina è diventata il modello per pensare l'uomo e il mondo. Oggi «l'universo fotografico ci ha programmati per un pensiero poststorico»¹¹²: ci stiamo abituando ai gesti che gli apparati richiedono, li stiamo interiorizzando a tal punto da cominciare a pensare *apparattisticamente*. Al punto che lo stesso concetto in base a cui Flusser pensa questo processo, il contrattacco, è formato a partire dal *feedback*: persino i filosofi pensano il mondo, anche quello passato, secondo la logica propria degli apparecchi. «I nuovi gesti robotizzati sono già visibili ovunque: agli sportelli bancari, negli uffici pubblici, nelle fabbriche, nei supermercati, nello sport, nella danza» e persino nel pensiero, nella poesia e nella musica¹¹³. Non si tratta, però, di una trasformazione che deturpa una supposta natura umana originale, ma di uno dei media, storicamente determinato, all'interno di cui solo può darsi l'esperienza del mondo: prima della nostra cultura cibernetica, in epoca industriale, la vita si dava in un clima esistenziale meccanicista e così via. «Il compito dell'attuale critica della cultura è perciò di analizzare in ogni singolo fenomeno culturale questa ristrutturazione dell'esperire, conoscere, valutare e agire in un mosaico di elementi chiari e distinti»¹¹⁴, per evitare di rimanere vittime di un processo che non si sta accompagnando.

A questo punto, tuttavia, bisogna ricordare che il termine *Entfremdung*, alienazione, ha per Flusser un significato ambiguo e non del tutto negativo: indica piuttosto il processo di esternalizzazione che ogni mediazione comporta e che può avere più o meno successo. Poche righe dopo, infatti, Flusser sente il bisogno di correggersi: «Non si tratta del classico problema dell'alienazione, ma di una rivoluzione esistenziale, per la quale non possediamo alcun esempio»¹¹⁵, perché gli apparecchi possiedono, rispetto alle macchine che li hanno preceduti, l'inedita caratteristica di essere relativamente intelligenti. Il concetto di *Rückschlag*, come quello di *Entfremdung*, indica semplicemente un processo, certamente pericoloso, ma non necessariamente negativo: anzi, se si comprende il suo funzionamento e lo si

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ivi*, p. 95.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 96.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 107.

anticipa, può rivelarsi addirittura un meccanismo benefico. Se progettando e costruendo gli apparecchi si terrà conto non solo della loro efficienza, ma anche degli effetti secondari che possono avere su di noi, se anticiperemo il loro contrattacco senza limitarci a prestare «esclusiva attenzione all'economia e all'ecologia», la loro ritorsione può aiutarci a ottenere in noi una trasformazione auspicabile.

Come devono essere progettati gli apparecchi perché non ci facciano del male? «Naturalmente possiamo progettarli in modo che ci leccino, invece di morderci. Ma vogliamo davvero essere leccati? Sono domande difficili, perché nessuno sa veramente come vorrebbe essere»¹¹⁶. Si tratta di calcolare gli effetti che ciò che produciamo avrà su ciò che siamo, che sentiamo, che pensiamo e che vogliamo. Un problema simile a quello che già i Padri della chiesa si ponevano rispetto all'eloquenza e poi riguardo le immagini. Tuttavia, il contrattacco che ci colpisce oggi presenta un'inedita particolarità, di cui abbiamo già parlato, ma che bisogna saper tenere sempre presente: sono simulazioni del nostro sistema nervoso, del nostro pensiero e quindi ci rispecchiano in modo molto più adeguato di quanto non facessero gli oggetti tecnici in precedenza. Forse questo rispecchiamento può suggerirci qualcosa: la difficoltà a capire cosa vogliamo essere può avere un legame con la difficoltà a capire chi siamo già adesso. In questo, forse, gli apparecchi ci possono aiutare. Cosa avviene quando mi trovo davanti a un apparato che simula alcune funzioni del mio sistema nervoso centrale e questo contrattacca?

Con ciò mi trovo in una strana situazione. È come se una parte delle mie funzioni fosse uscita dalla mia scatola cranica, quella del soggetto, e fosse penetrata nel mondo degli oggetti. Mi curvo sulla simulazione del soggetto nell'oggetto. Questa osservazione da fuori mi permette un'introspezione. Con ciò comprendo meglio ciò che avviene in me¹¹⁷.

¹¹⁶ V. Flusser, «La leva passa al contrattacco», cit., p. 46.

¹¹⁷ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 94, trad. mia.

Scrittura e immagine

4.1 Le tecnologie della mente

Nella stessa epoca in cui Chuang-Tzu metteva in guardia dagli effetti che l'impiego di nuove tecnologie può avere sulla coscienza umana, dall'altra parte del mondo Platone scriveva, nel Fedro, uno dei passi più citati dai teorici dei media:

Theuth venne presso il re, gli rivelò le sue arti dicendo che esse dovevano esser diffuse presso tutti gli Egiziani. Il re di ciascuna gli chiedeva quale utilità comportasse, e poiché Theuth spiegava, egli disapprovava ciò che gli sembrava negativo, lodava ciò che gli pareva dicesse bene. Su ciascuna arte, dice la storia, Thamus aveva molti argomenti da dire a Theuth sia contro che a favore, ma sarebbe troppo lungo esporli. Quando giunsero all'alfabeto: “Questa scienza, o re – disse Theuth – renderà gli Egiziani più sapienti e arricchirà la loro memoria perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria”. E il re rispose: “O ingegnosissimo Theuth, una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per coloro che le useranno. E così ora tu, per benevolenza verso l'alfabeto di cui sei inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché fidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente”¹.

Il mito di Theuth sull'invenzione della scrittura viene citato, tra gli altri, da McLuhan², da Ong³ e dallo stesso Flusser, in un articolo intitolato «Breve relato de um encontro em Platão»⁴. In quest'ultimo si afferma che, visto con gli occhi di oggi, il racconto tratta del *feedback* tra l'essere umano e lo strumento e quindi del rischio di autoalienazione degli esseri umani nei propri prodotti tecnologici. La scrittura è una tecnologia e in quanto tale *contrattacca*, portando chi si abitua a scrivere ad

¹ Platone, *Fedro*, in Id., *Opere complete* 3, Laterza, Roma-Bari 1985, 274d-275a.

² M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 70.

³ W. Ong, *Oralità e scrittura*, Il mulino, Bologna 2014, pp. 67, 132-134.

⁴ V. Flusser, «Breve relato de um encontro em Platão», in *Revista Brasileira de Filosofia* XIX, 1969, pp. 444-446.

adattarsi a essa: si apre un nuovo ambiente tecnologico che informa chi ne fa parte e porta alla nascita di un nuovo sistema combinato essere umano-testo. Dal punto di vista del vecchio essere umano orale si tratta di una dipendenza da qualcosa di esterno, dal punto di vista di chi già pensa secondo le categorie della scrittura si tratta di un potenziamento.

La scrittura è una tecnologia particolare: non simula semplicemente una parte del corpo, ma – come gli apparecchi – ha a che vedere con il pensiero stesso⁵. Abbiamo visto nel capitolo precedente, un po' di sfuggita, che già prima dell'epoca degli apparati erano esistiti produttori di informazioni, sebbene in misura minore rispetto a oggi: «scrittori, pittori, compositori, contabili, amministratori»⁶. L'esternalizzazione del pensiero non nasce ovviamente con gli apparecchi che lo simulano, ma è antica quanto l'essere umano: può essere riconosciuta già nel momento in cui il linguaggio permette la condivisione di informazioni altrimenti private, e può portare addirittura, grazie al dialogo, a pensare *insieme* a qualcun altro. A partire dal momento in cui tutto ciò è possibile, nasce, secondo Flusser, la *cultura*. Nelle lezioni di Bochum è definita come «quel dispositivo grazie al quale le informazioni acquisite sono immagazzinate perché risultino accessibili»⁷. Si garantisce così la trasmissione, di generazione in generazione, di informazioni ulteriori rispetto a quelle ereditate.

Siamo così tornati al tema centrale del passo di Platone: la memoria. Flusser la definisce «un deposito di informazioni»⁸, ponendosi sulla stessa linea di Leroi-Gourhan, per il quale non è da intendersi come «una proprietà dell'intelligenza, ma la base, qualunque essa sia, su cui si registrano le concatenazioni di atti»⁹. Questa definizione permette a entrambi gli autori di pensare a delle memorie artificiali, dei depositi esterni al proprio sistema nervoso in cui immagazzinare le informazioni

⁵ Flusser, tuttavia, distingue i dispositivi tecnici come strumenti, macchine e apparati, che sono sempre composti di parti (anche gli apparati burocratici sono articolati in dipartimenti e richiedono la presenza di persone fisiche), da tecnologie immateriali, come la scrittura e l'immagine, che definisce *codici*. La penna è uno strumento che serve a tradurre delle informazioni dal codice del linguaggio orale a quello della scrittura; la macchina fotografica traduce informazioni luminose nel codice fotografico.

⁶ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 27.

⁷ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 35, trad. mia.

⁸ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 115.

⁹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 260. Per un approfondimento delle idee di Leroi-Gourhan, che mette in luce una teoria dell'esteriorizzazione della memoria, si veda M. Feyles, *Ipomnesi. La memoria e l'archivio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013. In particolare il secondo capitolo, pp. 39-58.

acquisite. Le informazioni, come le *Stimmungen* di cui ci parla Flusser nella sua teoria dei gesti, o le immagini di cui scrive Belting, hanno sempre bisogno di un *supporto*, di un *medium*, di qualcosa come un corpo supplente. Il corpo di chi ha acquisito per primo una data informazione, un corpo pensante, dotato di un sistema nervoso e quindi di una memoria, è il primo deposito di quell'informazione: ma questa è poi in grado di migrare e di essere trasmessa ad altri depositi. Ognuno di questi *supporti di memoria* costituisce, secondo Flusser, un tipo diverso di cultura. In *Kommunikologie weiter denken* ne sono nominati tre: cultura orale, cultura materiale e cultura scritta.

La *cultura orale* è la più antica e risale alla nascita del linguaggio, che Flusser, pur senza affermarlo esplicitamente, sembra considerare una tecnologia che usa organi del corpo invece di strumenti artificiali. Grazie al linguaggio è possibile trasferire ad altri le informazioni acquisite e conservarle per un tempo superiore alla durata della vita di un singolo individuo. Questo metodo ha però due difetti principali: una parte delle informazioni tende a perdersi o a modificarsi nel corso della trasmissione e l'accessibilità dell'informazione è limitata dal fatto di trovarsi immagazzinata nel sistema nervoso di altri esseri umani – si dà solo nel dialogo. È interessante notare che Flusser non considera l'oralità come uno stadio naturale precedente a ogni mediazione, ma la ritiene già una forma di cultura, con i suoi pregi e i suoi difetti, che condiziona, o meglio informa, il pensiero umano. L'abitudine a fare affidamento a una cultura orale, infatti, porterebbe, come si vedrà più avanti, a pensare *miticamente*.

La *cultura materiale* consiste nel *congelare* determinati gesti in oggetti materiali su cui vengono lasciate delle tracce. Scheggiare una pietra richiede una serie complessa di gesti che deve essere appresa, secondo quella che Leroi-Gourhan chiama *concatenazione operativa*¹⁰. La pietra scheggiata che viene prodotta è essa stessa una memoria: «in questa pietra conservo l'informazione tagliare o aprire. Chi, dopo di me, prendesse in mano questa pietra potrebbe accedere all'informazione a partire da essa. L'informazione è pubblicata, intersoggettivata e allo stesso tempo conservata nella pietra»¹¹. Questo discorso vale per qualsiasi oggetto materiale su cui vi sia traccia di un'azione umana, quindi anche per disegni, sculture e pitture. Le

¹⁰ Ivi, p. 271.

¹¹ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 42, trad. mia.

immagini sono in primo luogo dei supporti di memoria: evocano, rendono presente, catturano l'improbabile. Le informazioni trasmesse in questo modo sono molto meno precise rispetto a quelle della cultura orale, ma sono più durature e sono pubbliche. Il pensiero che secondo Flusser corrisponde alla cultura materiale è quello *magico*.

La *cultura scritta* ha permesso di ridurre gli svantaggi e combinare i vantaggi della cultura orale e di quella materiale: tracce fisiche, quindi pubbliche e potenzialmente durature, in cui è possibile visualizzare fonemi. Si tratta di un supporto di memoria talmente efficiente da aver ridotto gli altri due, che fino a quel momento erano usati parallelamente, a un ruolo subalterno. La cultura scritta, come si vedrà in seguito, inaugura la cultura *storica*.

Lo schema appena presentato sembrerebbe non corrispondere alla periodizzazione che Flusser propone in più occasioni, in un'epoca preistorica dominata dalle immagini, un'epoca storica centrata sulla scrittura e un'epoca poststorica segnata dalle immagini tecniche. Non si tratta di una contraddizione o di un ripensamento. Alle stesse questioni Flusser dà risposte diverse a seconda della prospettiva da cui le affronta: tenere presenti simultaneamente questi diversi punti di vista ci permette di non prendere alla lettera alcune teorie apparentemente troppo riduzioniste. Introdurre il suo modello di storia culturale, scandito dalla successione di immagini, scrittura e immagini tecniche, con le sue riflessioni sulle forme di cultura, ci permette di impostare meglio il discorso – di correggere Flusser tramite Flusser – anticipando due questioni fondamentali, che rischiavano di essere trascurate: il ruolo della *memoria*, in particolare dei suoi supporti, e la questione dell'*oralità*.

Nel nostro percorso lungo le tappe del processo di estraniamento ed esternalizzazione dell'essere umano abbiamo rintracciato i luoghi in cui si interfacciano l'*interno* e l'*esterno*: per primo il corpo, con i suoi gesti, poi i dispositivi tecnici che lo prolungano, strumenti, macchine e apparati, e adesso i "supporti del pensiero", quei dispositivi grazie ai quali le informazioni acquisite sono immagazzinate affinché siano accessibili, i *codici dominanti* della cultura. Francesco Antinucci chiama dispositivi come le immagini e la scrittura «tecnologie della mente», le quali, «analogamente alle tecnologie del corpo, che potenziano

straordinariamente le capacità fisiche naturali dell'uomo, potenziano allo stesso modo le sue capacità mentali: analizzare, ricordare, capire, comunicare»¹².

Secondo Leroi-Gourhan oltre all'esteriorizzazione di funzioni specifiche del corpo, è possibile parlare di «esteriorizzazione di simboli non concreti»¹³, che possiamo riconoscere nelle prime pratiche “decorative” dei neandertaliani (che usavano coloranti), nelle sepolture, nella raccolta di oggetti strani. È in queste pratiche che si trova l'origine delle prime forme di grafismo che hanno portato *homo sapiens* a realizzare immagini, sculture, *aide-mémoire* e, millenni dopo, le prime forme di scrittura. Questa esteriorizzazione dei simboli avrebbe portato a un fondamentale vantaggio evolutivo: «la liberazione della memoria»¹⁴. Come i primi strumenti liberano la bocca dalle sue funzioni operative e allo stesso tempo potenziano queste stesse funzioni, così i primi supporti di memoria liberano la mente dal faticoso esercizio che consiste nel ritenere le informazioni vitali, permettendole di pensare ad altro, e allo stesso tempo incrementano la quantità di dati che una comunità è capace di immagazzinare. Le memorie artificiali (bastoni intagliati, disegni, *quipu*, e in seguito la scrittura) liberano la mente come si libera la memoria di un computer trasferendo i dati su un hard disk esterno, permettendo al sistema operativo di funzionare più rapidamente, con l'impegno di mantenere quell'hard disk accessibile nel momento in cui fosse necessario¹⁵.

Secondo Flusser, anche le tecnologie della mente – anzi, queste in modo eminente – funzionano secondo il meccanismo del *Rückschlag*: la consuetudine all'uso di questi dispositivi (l'abitudine alla pratica di disegnare, scrivere, scattare fotografie), ci espone al loro *contrattacco*. Il nostro comportamento e le strutture del nostro pensiero vengono così ristrutturati in profondità. In modo simile McLuhan e Ong parlano di *interiorizzazione* della nuova tecnologia, processo che può verificarsi solo con una pratica consolidata, anche dopo millenni dalla sua invenzione¹⁶. Esternalizziamo il nostro pensiero materializzandolo su qualche supporto e in seguito ne interiorizziamo la logica: la protesi si trasforma in un'epitesi, contrattacca, si

¹² F. Antinucci, *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. V.

¹³ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 138.

¹⁴ Ivi, p. 257.

¹⁵ Cfr. il caso del taccuino dell'uomo che soffre di Alzheimer in A. Clark e D.J. Chalmers, «The extended mind», cit., pp. 10-23.

¹⁶ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 240; W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 103.

estende verso di noi (non si *contrae*, ma dal suo punto di vista si *estende*, perché ora le abbiamo ceduto parte della nostra agentività), si “interiorizza” in noi, come scrive provocatoriamente Flusser.

Tutti gli autori citati prendono in considerazione la scrittura come la principale tra le tecnologie della mente, il supporto di memoria che più chiaramente e più radicalmente ha ristrutturato il pensiero umano: è pensando alla scrittura che Flusser ha elaborato la nozione di *codice dominante*, poi estesa per analogia alle immagini tradizionali e a quelle tecniche. Per Ong si tratta dell’«evento di maggiore importanza nella storia delle invenzioni tecnologiche dell’uomo»¹⁷, perché «ha trasformato la mente umana più di qualsiasi altra invenzione»¹⁸. Da quando abbiamo interiorizzato la scrittura pensiamo linearmente, storicamente, e il contrattacco delle immagini (relegate, senz’altro a partire dai *Libri Carolini*, ma probabilmente già con l’ellenismo, a una funzione ausiliare) e degli altri supporti di memoria non è riuscito a soppiantare alla scrittura il suo ruolo principe. *Fino ad ora*. Flusser, Ong, McLuhan, Leroi-Gourhan e Antinucci sono tutti concordi, infatti, nel riconoscere che qualcosa è accaduto, o per lo meno che sta accadendo: la scrittura sta perdendo il suo ruolo centrale nel veicolare le informazioni vitali, a vantaggio di nuove tecnologie. Si tratterebbe di un mutamento paragonabile solo all’invenzione della stampa, o ancora più radicalmente, alle trasformazioni che la cultura occidentale ha subito con l’interiorizzazione della scrittura alfabetica. Ma qual era il codice dominante *prima* della scrittura? E quale codice si affermerà *dopo* di essa?

È possibile riconoscere, tra gli studiosi che si sono occupati di questi temi, due principali modelli: il primo, sostenuto principalmente da Ong e McLuhan, che oppone *oralità* e *scrittura*, il secondo, che può essere rintracciato nei testi di Leroi-Gourhan e viene teorizzato chiaramente da Antinucci, che oppone *immagine* e *testo*. Flusser sembra legato principalmente al secondo modello, ma come vedremo, ha fatto proprie molte delle riflessioni che emergono dal primo. È quindi opportuno presentare brevemente questi due paradigmi della teoria dei media, per poi vedere come Flusser li recepisce.

¹⁷ W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 138.

¹⁸ W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 131.

4.2 Oralità e scrittura

Il primo paradigma che prendiamo in considerazione può essere riassunto così: la forma di vita basata sull'oralità è seguita dall'interiorizzazione della scrittura, ma le nuove tecnologie stanno riportando in auge forme di oralità secondaria.

Walter Ong e Marshall McLuhan erano quasi coetanei e hanno portato avanti per anni un profondo dialogo intellettuale. Ong ha scritto la sua tesi di master sotto la supervisione di McLuhan, in seguito, su suggerimento dell'amico-maestro, ha svolto un dottorato a Harvard da cui è nato un testo fondamentale: *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*¹⁹, del 1958, dove si mostra il ruolo che ha avuto l'invenzione della stampa nel permettere a Ramo di elaborare dei metodi di rappresentazione visiva dei processi logici. Nel 1960 viene pubblicato *The Singer of Tales*, di Albert Lord²⁰, che ridà slancio agli studi iniziati nei primi del novecento da Milman Parry sulla poesia orale e in particolare sulla questione omerica. L'opera forse più importante di McLuhan, *La galassia Gutenberg*, pubblicata due anni dopo, nasce proprio dalle riflessioni scaturite dalla lettura dei libri di Ong e di Lord. L'ultimo ingrediente necessario alla completa articolazione del paradigma *oralità e scrittura*, che ha portato poi all'omonimo testo di Ong del 1982, è la fondamentale scoperta di Denise Schmandt-Besserat, che nel 1977 ha ricondotto l'origine della scrittura ai *clay tokens*, piccoli contrassegni d'argilla usati negli scambi commerciali dai Sumeri²¹. Ong è in grado, così, di riassumere con grande lucidità gli esiti di questo percorso:

Differenze di fondo sono state scoperte in anni recenti tra i modi della conoscenza e dell'espressione verbale nelle culture ad oralità primaria – vale a dire culture senza la scrittura – e quelli delle culture profondamente influenzate dall'uso della stessa. Con sorprendenti implicazioni: molti dei tratti per noi ovvi del pensiero e dell'espressione letteraria, filosofica e scientifica, nonché della comunicazione orale tra alfabetizzati, non sono dell'uomo in quanto tale, ma derivano dalle risorse che la tecnologia della scrittura mette a disposizione della coscienza umana. Abbiamo, dunque, dovuto rivedere il nostro modo stesso di intendere l'identità umana²².

¹⁹ W. Ong, *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, The University of Chicago Press, Chicago 2004.

²⁰ A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge MA-London 2000.

²¹ D. Schmandt-Besserat, «The Earliest Precursor of Writing», in *Scientific American*, 238, 6, 1977, pp. 50-58.

²² W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 41.

Si tratta ancora una volta di scardinare il pregiudizio secondo cui una tecnologia, in questo caso la scrittura, può essere impiegata come un semplice *mezzo* senza che il suo utilizzo agisca minimamente sulle forme del nostro pensiero. Per comprendere gli effetti del *contrattacco* della scrittura bisogna studiare l'oralità primaria, la forma di vita di quelle culture che non hanno interiorizzato questa tecnologia. Questo studio può essere compiuto in modo sincronico, confrontando le culture scritte e quelle orali coesistenti, o in modo diacronico, analizzando l'interiorizzazione della scrittura in una comunità orale. Un lavoro di questo tipo incontra inevitabilmente alcune difficoltà: com'è possibile esaminare le strutture del pensiero di chi non lo esternalizza in supporti di memoria? Come abbiamo visto, Leroi-Gourhan lo fa analizzando gli oggetti tecnici, i reperti paleontologici, i luoghi vissuti, ma Ong è interessato in particolare al pensiero linguistico. Perciò restano due possibilità: studiare il linguaggio di comunità orali ancora viventi (quello che hanno fatto Lurija con i contadini uzbeki e Lord con i poeti orali dei Balcani), oppure analizzare i testi scritti di comunità che ancora non avevano pienamente interiorizzato il linguaggio. È per questa ragione che i lavori sulla questione omerica risultano particolarmente interessanti.

4.2.1 Cultura orale

Parry è stato tra i primi ad aver ricondotto in modo comprovato i poemi omerici a una tradizione orale – e con questo si intende appartenente all'oralità primaria, nati da un pensiero orale –, che solo in seguito sarebbero stati trascritti. Gli esametri omerici non erano solo tramandati oralmente, ma venivano ogni volta composti oralmente. È possibile riconoscere, anche nei testi scritti che ci sono arrivati, il ricorso assiduo a *formule*: l'uso di alcune parole, ne porta con sé delle altre, come ad esempio gli epiteti. Lo stesso termine rapsodia viene dai termini *rhaptein* (cucire insieme) e *oide* (canzone, poesia): i poeti orali, sia quelli contemporanei che quelli antichi, «non operano sulla base di una memorizzazione del verso parola per parola»²³, ma in qualche modo improvvisano sulla base di un “canovaccio” che hanno interiorizzato e di formule che hanno assimilato, cuciono insieme parti di frasi

²³ Ivi, p. 64.

o gruppi di versi che sono state tramandate oralmente. L'aspetto forse più interessante della questione omerica è probabilmente la resistenza che gli studi moderni hanno posto prima di accettare questo fatto: come poteva il più grande poeta della civiltà occidentale limitarsi a ripetere cliché? Qui entrano in gioco nozioni di creatività e di originalità che sono squisitamente moderne e più precisamente legate alla cultura scritta e soprattutto tipografica: valori che non sarebbero mai condivisi in una cultura a oralità primaria. Nella Grecia arcaica «non solo i poeti, ma l'intero mondo poetico poggiava su un pensiero formulaico»²⁴. Nella tradizione orale si possono notare non solo formule espressive standardizzate, come gruppi di parole, epiteti fissi, ma anche temi ricorrenti: il consiglio, l'adunata, la sfida delle armi, la spoliatura dei vinti. I poeti orali hanno interiorizzato oltre a una sorta di formulario, anche un repertorio di temi da cui attingere nella rievocazione-composizione dei versi. Si tenga presente, inoltre, che un poema non era mai declamato per intero, anche per semplici ragioni di tempo, ma erano di volta in volta evocati alcuni episodi, senza la necessità di una narrazione lineare che si svolgesse nel corso delle settimane.

La ragione di una tale pratica è da ricercarsi nella questione della memoria. In una cultura in cui non esistono supporti di memoria per il linguaggio è difficile non solo ricordare, ma anche mandare a memoria. La stessa espressione "imparare alla lettera" rende l'idea dell'importanza fondamentale della scrittura per la memorizzazione: abbiamo bisogno di leggere e rileggere un testo, appoggiandoci anche sulla cosiddetta memoria visiva, per poterlo imparare alla lettera. Tutto ciò, in una cultura orale, non è neanche pensabile. È interessante notare che i poeti orali dei Balcani intervistati da Lord affermavano essere in grado di ripetere i loro poemi "parola per parola", ma in realtà ogni volta lo formulavano in modo leggermente diverso. Non si tratta di errori, perché non c'è un modello in base a cui giudicare la performance: la cultura orale è una cultura viva, nonostante sia conservatrice. «In una cultura orale la conoscenza, una volta acquisita, doveva essere costantemente ripetuta, o si sarebbe persa: modelli di pensiero fissi e formulaici erano indispensabili per il sapere e per un'efficiente amministrazione»²⁵.

²⁴ Ivi, p. 66.

²⁵ *Ibid.*

Il pregiudizio simmetrico rispetto a credere che la scrittura sia un semplice veicolo dell'espressione, è quello di ritenere l'oralità come la condizione in cui è possibile cogliere la natura del pensiero umano nella sua purezza. Ong ci mostra chiaramente, invece, che l'oralità è già un medium, che impone delle condizioni e informa profondamente il pensiero. L'intera cultura pre-letterata è vincolata a un criterio fondamentale: articolare pensieri *memorabili*. Sappiamo solo ciò che ricordiamo, ammonisce Ong, e perciò in una cultura orale gran parte degli sforzi cognitivi sono impiegati nel ripetere incessantemente ciò che si sa per tenerlo in vita: tradizione e non innovazione, se non il movimento involontario, ma inevitabile di un pensiero che non ha un supporto rigido. Ora può risultare più chiaro perché Flusser definisca la cultura orale una cultura mitica: il mito è l'ambiente in cui si vive, che permea i nostri pensieri e da cui non si può uscire, perché non ci sono parole comprensibili al di fuori di esso (parole che andrebbero lette e rilette per essere assimilate), il mito è antichissimo eppure sempre presente, perché è *senza storia*. In generale, secondo Ong, tutte le diverse categorie con cui identifichiamo certe forme di pensiero che definiamo arcaico, primitivo, selvaggio, mitico, pre-letterato, possono e devono essere ricondotte alla categoria dell'oralità, non solo perché è in questa pratica che si possono trovare le radici comuni a queste forme di pensiero, ma anche e soprattutto perché è l'unica categoria priva del giudizio di valore contenuto nelle altre espressioni, figlie del pregiudizio della cultura letterata.

In una cultura orale il pensiero deve avvalersi di *moduli mnemonici*: è così che Ong spiega il legame tra la parola e la dimensione tattile del ritmo tipica delle culture pre-letterate. Si parla e si pensa attraverso ripetizioni, antitesi, assonanze, allitterazioni, grazie al movimento ondulatorio del corpo, al ritmo della respirazione e ai gesti che accompagnano le parole. Ma è possibile a grandi linee stabilire come questi moduli mnemonici strutturino il pensiero? Ong riconosce alcuni tratti fondamentali, che è possibile rintracciare in ogni composizione orale e possono addirittura aiutarci a individuare l'origine orale di un testo scritto. Il pensiero orale è *paratattico*: il periodo è caratterizzato dall'accostamento di frasi principali coordinate e sono quasi assenti le subordinate (tipiche del pensiero scritto,

ipotattico)²⁶. È *aggregativo e ridondante*: si tende ad aggregare gruppi di parole e usare molte frasi fatte, i concetti devono essere ripetuti molte volte (*repetita iuvant*), anche perché l'ascoltatore si può distrarre o la comunicazione può essere disturbata da rumori e non è possibile tornare indietro a rileggere; il discorso è accessibile solo nel momento in cui è espresso oralmente e deve quindi procedere lentamente, per epicipici. È *conservatore*: se un discorso non è ripetuto si perde ed è necessario, quindi, riprenderlo ogni volta da capo; non ci si può permettere di rimandare a un altro testo e occuparsi di qualcosa di nuovo, ci si interessa solo di ciò che è importante. È *agonistico*: la parola è sempre rivolta, calata in un contesto in cui delle parti si confrontano, ma la necessità di articolazione immediata porta alla polarizzazione tra bene e male; la sfida segna l'oralità su tutti i piani, dal duello, all'indovinello, allo stornello, mantenendo sempre una connotazione violenta²⁷. È *enfatico e partecipativo*: chi ascolta è sempre presente davanti a chi parla, partecipa alla performance orale e da ascoltatore può sempre trasformarsi in interlocutore; a sua volta chi parla, per mantenere l'attenzione ed essere memorabile (il che nei testi scritti non è necessario, perché il testo è sempre disponibile), tende a usare un tono enfatico che attivi delle forme di empatia da parte di chi ascolta e addirittura può immedesimarsi egli stesso nei personaggi di cui parla – e in questo senso il pensiero orale è anche *immersivo*. È *omeostatico*: la memoria orale è viva, quindi inconsapevolmente selettiva e tende a mantenersi in uno stato di equilibrio; se un mito parla di sette figli da cui derivano sette tribù e nel tempo le tribù si riducono a cinque, il mito si adatterà senza mantenere memoria della versione passata, grazie a un meccanismo di amnesia strutturale. Il pensiero orale, infine, è *situazionale e operativo*: non solo non è capace di grandi astrazioni, ma queste non gli interessano.

Per comprendere il carattere situazionale del pensiero orale e distinguerlo da quello più astratto reso possibile dalla scrittura, Ong si rifà agli studi dello psicologo

²⁶ Un ottimo esempio di *paratassi* è l'inizio di Genesi, dove quasi ogni frase comincia con *we* o *wa*, che in ebraico introducono le coordinate: «All'inizio Dio creò i cieli e la terra. E la terra era sgombra e vuota, e le tenebre stavano sulla superficie del mare; e lo spirito di Dio si muoveva al di sopra delle acque. E Dio disse: Sia la luce. E fu la luce. E Dio vide che la luce era buona; e separò la Notte; e ci fu sera e mattina, un giorno». W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 83.

²⁷ «La violenza è connessa anche con la struttura dell'oralità stessa». Ivi, p. 91. Il legame tra oralità (e quindi mito), agonismo e violenza permette di fare un collegamento tra queste posizioni di Ong e le teorie di René Girard sulla violenza mimetica e sulla logica discriminante del capro espiatorio che a suo parere caratterizzano le forme del mito.

russo Aleksandr Lurija, che in *Storia sociale dei processi cognitivi*²⁸ riporta i risultati di ricerche sul pensiero orale compiute in Uzbekistan negli anni '30. Lurija ha svolto delle “interviste” con persone totalmente analfabete e con alcune che avevano avuto una minima scolarizzazione riscontrando grandi differenze tra i due gruppi. I primi soggetti interrogati, pur senza mostrare alcun problema cognitivo, sono stati incapaci di svolgere alcuni ragionamenti astratti che in una cultura scritta consideriamo segni fondamentali dell'intelligenza. Non potevano “selezionare” degli oggetti da una lista in base ai loro tratti comuni, ma solo indicare quali userebbero in un certo contesto; descrivevano gli oggetti per analogia con altri e non tramite forme astratte; non riuscivano a definire un oggetto conosciuto, ma solo a descriverne l'uso; erano incapaci di seguire ragionamenti sillogistici e deduttivi²⁹; infine apparivano incapaci di qualsiasi autoanalisi articolata. Alla richiesta di descrivere il proprio carattere, le proprie qualità e i propri difetti, rispondevano descrivendo le condizioni esterne («sarebbe bello avessi più terra e potessi seminare più grano»), o al massimo le valutazioni che il gruppo potrebbe dare («noi ci comportiamo bene, se fossimo persone cattive, nessuno ci rispetterebbe»³⁰). Quella che a noi appare come l'incapacità di rispondere a una semplice domanda, è segno, in realtà, della concezione dell'identità in una cultura a oralità primaria, che pensa il soggetto in simbiosi con il suo ambiente di lavoro e la comunità a cui appartiene.

McLuhan, più di Ong, pone l'accento sugli effetti sociali dell'oralità: la presenza e la vicinanza richieste dal discorso orale tendono a creare un senso di comunità. Un gruppo limitato di persone, quelle raggiungibili dalla voce di un singolo essere umano (al massimo 15000 in un luogo con una buona acustica come un teatro), ha accesso ad alcune informazioni e si distingue così dagli altri gruppi. Per McLuhan la società orale è caratterizzata da un «atteggiamento tribale», dalla forma di vita del villaggio e dall'*interdipendenza* tra i membri della comunità, che è «il risultato di un

²⁸ A. Lurija, *Storia sociale dei processi cognitivi*, Giunti-Barbera, Firenze 1976. Lurija era uno stretto collaboratore di Lev Vygotskij, autore che Flusser doveva conoscere abbastanza bene: possedeva infatti una copia di *Pensiero e linguaggio* (L. Vygotskij, *Pensiero e linguaggio*, Giunti, Firenze 2007).

²⁹ «“All'estremo nord, dove c'è la neve, tutti gli orsi sono bianchi. La Terranova sta all'estremo nord e lì c'è sempre la neve. Di che colore sono gli orsi?”. Una risposta tipica è la seguente: “Non so, io ho visto un orso nero, altri non ne ho visti... ogni località ha i suoi animali”». W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 99.

³⁰ Ivi, p. 101.

intreccio tra causa ed effetto della struttura totale»³¹. L'interdipendenza si esprime in tutte le forme di comunicazione della società orale come *partecipazione*: la difficoltà a seguire trame complesse è accompagnata da una grande facilità nell'impersonare ruoli diversi, con una grande raffinatezza nella recitazione che è possibile riscontrare nella maggior parte dei membri di una comunità orale.

Oltre all'organizzazione sociale McLuhan, che tende a trascurare le questioni linguistico-cognitive a cui si interessa prevalentemente Ong, dà particolare importanza alle trasformazioni dei modelli percettivi. Chi appartiene a una cultura letterata dà per scontato che vedere in tre dimensioni e in prospettiva sia «il modo normale di vedere» e che non ci sia bisogno «di alcun addestramento particolare per vedere una fotografia o un film»³². Secondo McLuhan, invece, l'educazione all'alfabeto fonetico crea nuove forme di percezione ed è solo grazie a queste che il mondo ci appare come lo vediamo. In base agli studi di John Wilson, che ha tentato di utilizzare il video a scopi didattici in un villaggio africano "primitivo", McLuhan può notare che i membri di una comunità orale vedono le immagini diversamente da come le vedono dei soggetti alfabetizzati. In un video, in particolare, si mostrava a rallentatore un uomo che ripuliva una stanza dall'acqua stagnante per evitare il pericolo della malaria, creando degli scolari e gettando via i barattoli vuoti. Interrogati su cosa avevano visto, tutti i membri di una comunità di trenta persone hanno risposto di aver visto un pollo. Riguardando le immagini Wilson nota effettivamente un volatile passare sullo sfondo per meno di un secondo: avevano visto *anche* un uomo, ma non ne avevano compreso le azioni, non aveva attratto la loro attenzione come il volatile che invece gli autori letterati del filmato non avevano neanche notato. Le ragioni possono essere diverse: l'uccello era l'unico elemento familiare, mentre l'uomo compiva gesti irrituali che non facevano parte del repertorio conosciuto; il movimento a rallentatore aiuta chi osserva i gesti con un occhio analitico, ma a chi non è abituato appaiono semplicemente irreali, mentre il volo rapido della gallina deve essere sembrato loro «l'unico elemento di realtà»³³. Ma si può dare una risposta più precisa:

³¹ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 66.

³² *Ivi*, p. 86.

³³ *Ibid.*

Essi non avevano visto un quadro intero, piuttosto avevano esaminato lo schermo cercando i dettagli. Scoprimmo poi consultando un pittore e un oculista che un pubblico raffinato, un pubblico abituato a vedere filmati, mette a fuoco l'immagine un po' prima dello schermo piatto così da potere vedere tutta l'inquadratura. In questo senso, ancora una volta, un'immagine è una convenzione. È necessario come prima cosa guardare l'immagine nel suo insieme, e questa gente, non essendo abituata a vedere immagini, non riusciva a farlo. Quando mostrammo loro l'immagine, essi incominciarono ad esaminarla, un po' come l'esploratore di una telecamera, setacciandola con grande rapidità. Sembra che questo è quello che fa l'occhio non abituato alle immagini – le esplora – ed essi non facevano a tempo a esplorare un'immagine prima che questa cambiasse, *nonostante* l'uso del rallentatore nel filmato³⁴.

Bisognerebbe correggere le affermazioni di Wilson e parlare di un occhio non abituato a quelle immagini, a quel modo di pensare le immagini, perché una cultura visiva esiste eccome anche in contesti di oralità primaria. E tuttavia anche McLuhan è convinto che una vera e propria cultura visiva emerga solo con l'interiorizzazione della scrittura ed incrementi con la stampa. Da questo punto di vista è agli antipodi del paradigma immagine-scrittura, di cui anche Flusser in qualche modo fa parte: invece di pensare un'era preistorica dell'immagine che gradualmente cede il passo a una cultura della scrittura, prima con la filosofia, poi con la teologia e infine con la scienza, McLuhan pensa a un'era audio-tattile che gradualmente cede il passo a una cultura ottica fatta di testi e di immagini oggettive e distanti. Ma, anticipando l'obiezione di Flusser, siamo sicuri che non si possa pensare a un'immagine propria dell'epoca tattile, dotata di una dimensione partecipativa, ma gradualmente ridotta a sussidio visivo dei testi con l'interiorizzazione della scrittura?

4.2.2 Cultura scritta

L'intera teoria dei media di McLuhan può essere letta come analisi dello slittamento dal sensorio dell'udito a quello della vista, ma come nota Ong, citando Merleau-Ponty³⁵, «la vista isola gli elementi, l'udito li unifica»³⁶. Ciò che caratterizza lo slittamento verso la vista è la riduzione del mondo dell'esperienza a una dimensione, mentre l'universo orale è *sinestesico*: l'udito mette l'ascoltatore al centro, i suoni provengono da ogni lato, le parole sono accompagnate dalla vista dei

³⁴ J. Wilson, in M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 86.

³⁵ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

³⁶ W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 118.

gesti e dalla dimensione tattile della prossemica. La parola nella cultura orale ha una forte dimensione performativa: ha degli effetti, un potere, posso chiamare qualcuno e ottenere una risposta, eppure è fragile ed effimera. Nel momento in cui la pronuncio già non c'è più. È una *parola-evento*. E non è un caso che in ebraico *parola* ed *evento* si indichino con lo stesso termine, *dabar*³⁷. La parola smette di essere vista come azione e viene concepita come contrassegno del pensiero solo con l'interiorizzazione della scrittura: la parola diventa visibile, fuori di noi, può essere indicata, come un'etichetta. È permanente, sempre disponibile, rigida, insieme morta ed eterna. La parola diventa una *cosa*.

Un testo è separato dal suo autore, dal luogo e dal momento in cui è stato realizzato: la scrittura è sempre decontestualizzata. La sua disponibilità, che nell'epoca dei manoscritti era solo teorica e si è affermata pienamente solo con la stampa, libera la mente dalla necessità di ricordare e dai moduli mnemonici che ne vincolano il ragionamento, permettendole di elaborare pensieri più astratti e originali. Il che significa anche e in primo luogo un indebolimento della capacità di ricordare e una crescente dipendenza dai supporti di memoria esterni, in particolare dai testi o dall'autorità delle persone che hanno accesso a essi. La cultura si può adesso accumulare, i testi non si trasformano, non vivono come i miti orali, ma invecchiano: riascoltando una tradizione orale ci si ritrova a casa, rileggendo un testo si percepisce il tempo trascorso e la strada che ci separa da esso. Nasce il senso storico. Ogni testo ha un inizio e una fine, mentre lo spazio del racconto orale è dettato dal sorgere e dal tramontare del sole: il testo stampato aumenta ancora di più il senso di *compiutezza* che era sorto con le prime trattazioni scritte. La disponibilità potenziale dell'intera cultura nei testi di una biblioteca permette di osservarla da fuori, di catalogarla, di confrontarne le opere, di organizzarle in ordine cronologico o per tema. Permette di riconoscere dei temi ricorrenti, delle espressioni formulaiche: la ridondanza non solo non è più utile, ma – soprattutto dopo l'affermarsi della tipografia – diventa un ostacolo che non permette di orientarsi nella vastità della cultura scritta. L'originalità e la creatività diventano dei valori da ricercare e possono essere digerite grazie a una lettura attenta. La possibilità di confrontare testi provenienti da fonti diverse permette di compiere dei controlli, di notare errori e incongruenze: la scrittura non solo

³⁷ Ivi, p. 77. Si tenga conto che Ong era sacerdote cattolico, gesuita, e aveva un'ottima conoscenza dei testi sacri.

permette maggiore esattezza rispetto al discorso orale, ma la esige. È ora possibile un'analisi critica, che permette di vagliare i vantaggi e gli svantaggi di ogni posizione. La critica platonica alla scrittura, che mette in luce l'indebolimento della memoria e l'ingenuità di chi crede che la scrittura sia un mero mezzo da impiegare senza effetti secondari, è stata scritta, sebbene in forma dialogica. Secondo Ong questa difesa dell'oralità non sarebbe stata neanche pensabile in una cultura orale: Platone è capace di formulare una critica analitica di questo tipo, perché ha una formazione scritta³⁸.

Davanti all'obiezione che un pieno atteggiamento di distanziamento critico sembra essersi verificato pienamente in Occidente solo negli ultimi secoli, mentre in altre zone del mondo non si può ancora riscontrare, nonostante sistemi di scrittura siano affermati da secoli, Ong sente il bisogno di ripercorrere a grandi linee la storia della scrittura, prima di tutto distinguendo l'alfabeto dagli altri sistemi, poi mostrando quanto la scrittura stessa in quanto tecnologia abbia faticato a essere interiorizzata. L'uso di oggetti come segni è un comportamento biologico, antico almeno quanto l'essere umano: la scrittura, in particolare, non può neanche essere ridotta a un semplice supporto di memoria, ma si distingue per il fatto di permettere di fissare il linguaggio. La scrittura è stata inventata più volte, in diverse parti del mondo, senza un'influenza diretta: verso la metà del IV millennio a.C. in Mesopotamia nasce il cuneiforme, nel II millennio a.C. si sviluppa la scrittura cinese e intorno al 50 d.C. quella Maya.

Nei diversi sistemi di scrittura Ong riconosce diversi modi di significazione: gli *ideogrammi* sono segni che indicano concetti (non semplicemente in base a un disegno, ma in funzione di un codice: il segno cinese per il *bene* rappresenta in modo stilizzato una donna con un bambino), i *pittogrammi* segni che indicano parole e i *rebus* segni che indicano parole che non devono essere prese per il loro significato, ma per il loro suono. Quasi tutti i sistemi pre-alfabetici sono in realtà sistemi ibridi. Per Ong, come per Flusser, tra tutti i sistemi di scrittura, quello alfabetico ha una posizione speciale: «la cosa più notevole a proposito dell'alfabeto è senza dubbio che

³⁸ Ivi, p. 133. Ong condivide l'ipotesi di Havelock secondo cui la sensibilità di Platone sarebbe già abbastanza vicina a quella del pensiero letterato da portarlo a bandire i poeti dalla sua repubblica perché ne disprezzava la dimensione formulaica, le ripetizioni acritiche di elementi tratti dalla tradizione, «fuori tempo e controproducenti». Meno convincente sembra invece l'idea che la critica alla scrittura possa comportare un residuo di cultura orale. Ivi, p. 67.

esso fu inventato una volta sola»³⁹. Tutti gli alfabeti del mondo, infatti, si sono originati da quello sviluppato da alcune popolazioni semitiche intorno al 1500 a.C. nell'est del mediterraneo. Quel sistema, derivato probabilmente da una stilizzazione di alcuni geroglifici, funzionava in modo simile agli alfabeti semitici moderni, come quello arabo e quello ebraico, dove sono indicate solo consonanti e semiconsonanti. La scrittura si emancipa così dal riferimento a un universo concettuale che trova nel mito le sue radici e si limita a rappresentare fonemi, riducendo il suono a una dimensione puramente spaziale e visiva.

Qualche secolo dopo «i Greci fecero qualcosa di grandissima importanza psicologica»⁴⁰, sviluppando il primo alfabeto che includesse le vocali. Si tratta del primo sistema di scrittura in cui, conoscendo poche lettere, è possibile leggere e pronunciare persino parole che non si conoscono, svincolandosi così dalla dipendenza dal contesto orale: «l'alfabeto greco era democratico, poiché facile per tutti era impararlo, internazionalista, potendo essere usato anche per le lingue straniere»⁴¹. Secondo Havelock è proprio l'alfabeto dotato di vocali ad aver conferito alla cultura greca antica un tale «ascendente intellettuale sulle altre culture»⁴², mentre de Kerckhove suggerisce addirittura che «un alfabeto totalmente fonetico favorisca l'attività dell'emisfero cerebrale sinistro, alimentando così, sul piano neurofisiologico, il pensiero astratto, analitico»⁴³.

La riduzione del linguaggio – e quindi del pensiero – a una combinatoria di caratteri equivalenti, processo incrementato con la diffusione del testo stampato, secondo McLuhan è il principale responsabile dell'omogeneizzazione culturale e sociale che caratterizza la modernità. La scrittura alfabetica e ancora di più la stampa a caratteri mobili incentiverebbero tendenze democratizzanti e dissacranti. La difesa della modalità di esistenza sacra, contrapposta a quella profana moderna, portata avanti da Mircea Eliade, che in questo è molto vicino a Ferreira da Silva, non sarebbe che una difesa della forma di vita orale. In particolare l'uniformazione del tempo e dello spazio sono pensabili, secondo McLuhan, solo a partire dall'interiorizzazione della scrittura, perché richiedono la riduzione dall'universo

³⁹ W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 142.

⁴⁰ Ivi, p. 143.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ivi, p. 144.

sinestesico orale al dominio del codice visivo. Perciò Eliade sta descrivendo la forma di vita propria dell'oralità quando afferma: «per l'uomo religioso lo spazio non è omogeneo; egli avverte in esso interruzioni e fratture»⁴⁴. Anche la possibilità di uniformare su larga scala i riferimenti culturali e il patrimonio linguistico è inaugurata dalla scrittura e incrementata dalla stampa:

Quelle che negli ultimi secoli abbiamo chiamato “nazioni” non precedettero (né avrebbero potuto) l'avvento della tecnologia di Gutenberg più di quanto non potranno sopravvivere all'accento dei circuiti elettrici con la loro capacità di coinvolgere totalmente tutti gli uomini fra di loro⁴⁵.

Al di là dell'uniformità nazionale, compresa quella delle lingue, che superano la dimensione orale-tribale dei dialetti locali, la scrittura è all'origine, secondo McLuhan, di quel senso di appiattimento, livellamento e di conseguenza del disorientamento tipici dell'età moderna. Solo perdendo il nido della comunità orale nella società omogeneizzata i singoli cittadini cercano di trovare un'identità individuale e valorizzano ciò che è unico e originale. Se il discorso orale è diverso ogni volta, ma è sempre collettivo, la lettura del testo stampato è identica per tutti, ma avviene in solitudine. Può essere interessante notare, come segno del lungo processo di interiorizzazione che ha lasciato profonde tracce di oralità, che fino al medio evo la lettura avveniva esclusivamente ad alta voce e normalmente davanti a un gruppo di ascoltatori: tanto che Agostino si sentì in dovere di difendere Ambrogio, che usava leggere in silenzio, cercando delle giustificazioni per questa pratica. «Ma quando egli leggeva il suo occhio scivolava sulle pagine e il suo cuore cercava il senso ma la sua lingua e la voce rimanevano immote. [...] Ma quale che fosse l'intenzione con la quale egli lo faceva, in un simile uomo non poteva essere che buona»⁴⁶. Possiamo notare come torni qui l'opposizione tra *cuore* e *lingua*, tra interno ed esterno, che avevamo visto in Isaia e poi nei vangeli. Quest'opposizione, che sta alla base della teoria cristiana della coscienza, non si può trovare nelle parti più antiche della Bibbia: si può pensare che l'elaborazione di una teologia dell'interiorità abbia trovato un supporto nell'interiorizzazione della tecnologia della

⁴⁴ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 131.

⁴⁵ Ivi, p. 36.

⁴⁶ Ivi, p. 152. Si può notare, invece, quanto la pratica di Ambrogio ricordasse l'incoraggiamento di Gesù a pregare in segreto (Mt 6, 5).

scrittura. La stessa teoria paolina di una coscienza scissa potrebbe essere riletta – nell’ottica di McLuhan – nel contesto di una riflessione sulla frattura provocata nella cultura scritta tra interno ed esterno, pensiero e azione: «l’uomo letterato, così come lo incontriamo nel mondo greco, è un uomo diviso, uno schizofrenico, e tali furono gli uomini letterati da quando fu inventato l’alfabeto fonetico»⁴⁷. Ong propone addirittura di interpretare la famosa sentenza paolina, «la lettera uccide, lo spirito dà vita»⁴⁸, come un monito rivolto verso le patologie del medium scrittura⁴⁹: una tecnologia così potente nell’agire sulla coscienza umana comporta anche notevoli rischi. La scrittura, infatti, «è un’attività particolarmente appropriativa e imperialistica, che tende ad assimilare il resto a sé»⁵⁰.

4.2.3 *L’oralità secondaria e il villaggio globale*

Per McLuhan e Ong i tratti uniformanti che ritroviamo ancora diffusi nella nostra società non sono propri delle nuove tecnologie, ma residui della cultura tipografica, che ha raggiunto il suo auge proprio nel momento in cui la nuova galassia elettrica è penetrata senza collisione in quella di Gutenberg. Infatti, «la radio, il telegrafo e la televisione non vanno nella stessa direzione omogeneizzante della cultura tipografica»⁵¹. A caratterizzare le nuove tecnologie sarebbe la trasmissione elettrica, quasi istantanea, delle informazioni che avrebbe provocato il ritorno di tratti tipici dell’oralità: non solo un abbattimento del monopolio del visivo, grazie alla possibilità di riprodurre il suono e di dare movimento all’immagine, restituendole una dimensione aptica e *verbomotoria*, ma anche, e forse soprattutto, la possibilità di creare canali *dialogici e responsabili*. Ong parla di una *nuova oralità*, incoraggiata da tecnologie come il telefono, la radio e la televisione, «la cui esistenza e il cui funzionamento dipendono dalla scrittura e dalla stampa»⁵². Una cultura genuinamente orale non avrebbe mai prodotto simili tecnologie e quest’oralità di ritorno, come ogni *Aufhebung*, non può non portare in sé le tracce della cultura

⁴⁷ Ivi, p. 66.

⁴⁸ 2 Cor 3, 6.

⁴⁹ W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 242.

⁵⁰ Ivi, p. 52. Sulla dimensione imperialistica del linguaggio e sul necessario lavoro di manutenzione del pensiero non linguistico si veda il recente lavoro di P. Montani, *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Cronopio, Napoli 2017.

⁵¹ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 257.

⁵² W. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 51.

scritta: è per questa ragione che bisogna distinguere l'oralità primaria da quella *secondaria* che caratterizza l'epoca attuale. Quest'ultima «è molto simile, ma anche molto diversa da quella primaria»⁵³. La differenza, per Ong, sta soprattutto nel diverso grado di coscienza: tutte le caratteristiche proprie della cultura orale che ritroviamo nella società attuale non sono atteggiamenti spontanei, ma deliberati, consapevoli e programmati. Se la spontaneità della cultura orale è inevitabile a causa dell'incapacità di riflessione analitica, ora «attraverso la riflessione analitica abbiamo deciso che la spontaneità è un bene. Noi programiamo accuratamente gli eventi in modo da essere sicuri che siano del tutto spontanei»⁵⁴.

Secondo McLuhan la dimensione dialogica e tattile, presente anche in media non propriamente dialogici ma comunque fortemente orali come la televisione, avrebbe riattivato forme di interdipendenza tipiche dell'oralità e della società tribale, ma se nel caso dell'oralità primaria l'interdipendenza era limitata ai membri della comunità ristretta del villaggio, ora la dimensione tattile del linguaggio prossemico è paradossalmente esperibile anche a distanza e raggiunge dunque una scala globale. Di qui il famoso slogan del «villaggio globale»⁵⁵, che dev'essere inteso in primo luogo come «interdipendenza planetaria»⁵⁶.

4.2.4 Flusser e il paradigma oralità-scrittura

Di tutto ciò cosa è arrivato a Flusser? Senza dubbio il paradigma testo-immagine gli è più affine rispetto a quello oralità-scrittura e tuttavia, forse proprio grazie all'opera di McLuhan, i riferimenti alla dimensione orale delle culture che precedono e seguono la scrittura non mancano. In particolare è nel testo *Die Schrift. Hat schreiben zukunft?* che si trova la maggior parte dei riferimenti all'oralità e al pensiero di McLuhan, da cui Flusser riprende molte espressioni, come «era di Gutenberg», «epoca elettromagnetica», o la cultura dei «letterati». Così come McLuhan con *La galassia Gutenberg* cerca di superare la chiusura della forma libro, eliminando i capitoli e muovendosi in un flusso di lunghe citazioni, nel tentativo di

⁵³ Ivi, p. 195.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ L'espressione compare qui per la prima volta, ma è stata tradotta, nella prima edizione italiana del 1976, come «villaggio planetario», generando l'equivoco secondo cui la sua prima occorrenza si troverebbe in *Gli strumenti del comprendere*, pubblicato nel 1964 in inglese e nel 1967 in italiano.

⁵⁶ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 66.

costruire un palinsesto o una sorta di montaggio letterario, Flusser pubblica il suo libro sul dubbio futuro della scrittura in doppia versione, cartacea e su *floppy disk*. Al di là del fatto paradossale che oggi il *floppy disk* suoni ancora più arcaico del libro stampato (ma questo fa parte della natura delle nuove tecnologie: hanno un ritmo di vita accelerato e invecchiano più velocemente), l'intenzione di Flusser era quella di creare un effetto «palla di neve»⁵⁷. Il testo scritto da Flusser era pensato per essere effimero, come la parola nel contesto orale e come le immagini digitali che si perdono nel mare di informazioni: una palla di neve che rotola si copre di strati sempre nuovi fino a diventare irriconoscibile ed eventualmente a provocare una valanga, come una parola che appena pronunciata già non esiste più, ma ha dato vita a una conversazione.

Flusser riconosce immediatamente che la scrittura non si limita a registrare la lingua parlata, ma che «la informa e la organizza in accordo alle proprie regole»⁵⁸. E riconosce anche che il linguaggio precedente all'interiorizzazione della scrittura doveva essere diverso: se i pensieri non vengono disposti linearmente da una sintassi che imponga questa forma, «se non sono scritti e sono abbandonati a se stessi, si muovono in cerchi»⁵⁹. Secondo Flusser questa dimensione circolare del pensiero dove ogni elemento rimanda agli altri e allo stesso tempo ci si muove in un sistema di riferimenti chiuso, è quella propria del pensiero *mitico*. Il legame tra il mito e la dimensione orale si rileva, sempre secondo Flusser, anche dall'etimologia che collega il *mythos* greco al *mutus* latino: il linguaggio dei raccontatori di miti, il linguaggio dell'oralità primaria, appariva ai letterati come un mormorio, un balbettio prossimo al mutismo⁶⁰. Non possiamo pensare che i loro discorsi somigliassero ai nostri, che come testi scritti pubblichiamo le nostre parole davanti agli ascoltatori finché non abbiamo terminato il nostro argomento: «essi facevano resistenza, replicavano, retrocedevano, andavano in cerchio e terminavano in silenzio»⁶¹. Se proviamo a immaginarci il linguaggio mitico, continua Flusser, dobbiamo pensarlo in modo simile a un canto e anche per questo il passaggio alla scrittura è in primo luogo

⁵⁷ V. Flusser, *A escrita. Há futuro para a escrita?*, Anablume, São Paulo, 2011, p. 245, trad. mia.

⁵⁸ Ivi, p. 58.

⁵⁹ Ivi, p. 19.

⁶⁰ Ivi, p. 57. Questo collegamento viene già fatto da Vico, autore molto caro a Ferreira da Silva: «la favola da' greci si disse anco *mythos*, onde vien a' latini *mutus*». G. Vico, *Scienza nuova seconda*, 401.

⁶¹ V. Flusser, *A escrita*, cit., p. 57, trad. mia.

«un impoverimento della lingua parlata in una delle sue dimensioni»⁶². L'abitudine alla scrittura – il suo contrattacco, la sua interiorizzazione – porta a una trasformazione dello stesso linguaggio parlato: da quando si scrive parliamo diversamente, parliamo in funzione della scrittura. Il nostro linguaggio orale diventa un *pre-testo*⁶³.

La scrittura inaugura la storia: non perché si può fare storia (*Historie*) solo da quando esistono testimonianze scritte, ma perché prima della forma di coscienza nata con l'interiorizzazione della scrittura l'esperienza del tempo propria della storia (*Geschichte*) era impossibile. La tradizione orale è viva e omeostatica, come scrive Ong, si rinnova sempre eppure non si trasforma mai: una cultura orale non ha coscienza storica, non pensa secondo il prima e il poi, ma pensa in circolo. «È un errore voler credere che la storia sia sempre esistita perché sono sempre accaduti dei fatti; è un errore voler credere che la scrittura ha semplicemente registrato ciò che accadeva»⁶⁴. Solo per una coscienza storica le cose *avvengono* (*geschehen*), per una cultura mitica, orale, le cose semplicemente *accadono* (*sich ereignen*)⁶⁵. Gli accadimenti hanno la temporalità della parola-evento di cui parla Ong: compaiono fuori da una catena causale lineare che è pensabile solo da parte di una mentalità letterata, sono evocati e subito scompaiono, ma potranno sempre essere rievocati, rispondono ad analogie e associazioni ritmiche, riflettono il mondo circostante. L'interiorizzazione della scrittura, invece, con la sua struttura ipotattica fatta di subordinate, porta la coscienza a vedere dei processi in ciò che avviene.

Molti dei termini per indicare la scrittura, nelle diverse lingue, *scribere*, *graphein*, *write*, sono etimologicamente legati alle azioni di incidere, scavare e graffiare. Le più antiche forme di scrittura, secondo Flusser, sono *iscrizioni* (*Inschrift*) non solo perché sono, il più delle volte, impresse o incise nell'argilla o nella pietra, ma anche perché si innestano in un contesto non scritto, fatto di immagini, simboli e segni ambigui e connotativi⁶⁶. La scrittura chiarisce togliendo, scavando, eliminando. Le

⁶² Ivi, p. 107.

⁶³ Ivi, p. 57.

⁶⁴ Ivi, p. 22.

⁶⁵ *Geschehen* è il verbo da cui proviene il termine *Geschichte*, la storia nel senso di ciò che avviene e non del suo racconto, come il latino *res gestae*; da *ereignen*, invece deriva il termine *Ereignis*, evento. Ho tradotto *avvenire* e *accadere* perché il primo verbo, anche per il possibile riferimento al futuro, ricorda un processo, mentre il secondo sembra avere una dimensione più puntuale.

⁶⁶ V. Flusser, *A scritta*, cit., p. 25.

iscrizioni sono maestose, memorabili, ma richiedono sforzo, sono complesse da realizzare e da leggere: sono *monumenti* (da *monere*, ricordare), semi-eterni e rigidi supporti di memoria. Da quando la tecnologia della scrittura si diffonde, si raffina e si interiorizza, alle iscrizioni, *Inschriften*, si cominciano a preferire le sovrascrizioni, *Aufschriften*: l'inchiostro si aggiunge sulla pergamena, sul papiro, sulla carta. Sono «scritture fugaci applicate sulla superficie, il cui fine è di trasmettere un messaggio a un lettore»⁶⁷. Sono *documenti* (da *docere*, insegnare). Secondo Flusser ogni testo possiede una dimensione monumentale e una documentale, e a seconda della funzione, del contesto e del periodo storico una delle due dimensioni sarà prevalente. Si potrebbe pensare a un parallelo con la teoria del valore delle opere d'arte secondo Benjamin: la dimensione *monumentale* dei testi sta a quella *culturale* delle immagini, come quella *documentale* sta a quella *espositiva*. La progressiva interiorizzazione della scrittura, per via del *feedback* reciproco tra la tecnica che trasforma la coscienza umana e la coscienza trasformata che innova la tecnica, porta a incrementare sempre più la dimensione documentale della scrittura: nascono così dei *discorsi* – filosofia, teologia, scienza – che non sarebbero potuti certamente sorgere in una società non alfabetizzata, ma nemmeno con un uso puramente monumentale della scrittura⁶⁸. La traiettoria descritta mette in luce anche in questo ambito una «tendenza alla desacralizzazione», una riduzione della funzione del medium dalla teofanica della prima scrittura dei miti (persino i contratti economici e amministrativi avevano una dimensione sacrale⁶⁹) a quella informativa.

La scrittura è un medium talmente efficiente, soprattutto come documento, da avere qualcosa di totalizzante, come già suggerisce Ong, o addirittura, si arrischia ad affermare Flusser, qualcosa di totalitario⁷⁰. Eppure, proprio nel momento del suo maggior successo, alla fine di quel XIX secolo inondato di testi di filosofia e di scienza che spiegano il mondo come mai era stato fatto prima, la scrittura comincia a entrare in crisi. Sorgono nuove tecnologie e nuovi codici «che trasmettono le informazioni meglio dei segni grafici». È proprio in base alla logica documentale-informativa che la scrittura ha portato ad affermare, che questa tende a essere

⁶⁷ Ivi, p. 37.

⁶⁸ Ivi, p. 55.

⁶⁹ Cfr. F. Antinucci, *Parola e immagine*, cit., pp. 40; 72.

⁷⁰ V. Flusser, *A scritta*, cit., p. 139.

superata da media meno monumentali e più informativi come i dispositivi prima analogici e poi digitali di trasporto di dati. «Le informazioni codificate in questi formati sono più facili da produrre, trasportare, ricevere e archiviare rispetto ai testi scritti». C'è da aspettarsi che in tempi relativamente brevi questi codici sostituiranno quello scritto in molte attività fondamentali: non solo nella corrispondenza interpersonale, che secondo una teoria di Flusser dei primi anni '80 presto sarebbe avvenuta per immagini, tramite dei «telefoni audiovisivi» portatili e connessi in rete⁷¹, ma anche in studi scientifici, in politica, in poesia e in filosofia. Addirittura, suggerisce provocatoriamente Flusser, «come possiamo sapere che i grandi scrittori (inclusi quelli delle sacre scritture) non avrebbero preferito filmare o registrare i loro testi?»⁷².

Anche per Flusser, come per Ong e McLuhan, le nuove tecnologie favoriscono un ritorno ad alcune dimensioni proprie dell'oralità. I codici digitali a differenza di quello alfabetico, ma come quello numerico, sono ideografici: sono segni per concetti e non per parole. L'interiorizzazione di questi codici potrebbe quindi portare a pensare e a comunicare sempre più per simboli, scollegando il linguaggio parlato da quello scritto. La parola, così liberata dai vincoli dell'alfabeto, potrebbe «inondare lo scenario»⁷³. Eppure – e qui si trova il grande scarto tra Flusser e McLuhan – «le immagini corrispondono meglio del suono alla forma di pensiero che sta sorgendo»⁷⁴. La parola sta venendo liberata dall'alfabeto, ma tende ad essere accompagnata sempre più spesso dall'immagine.

Secondo Flusser, infatti, l'immagine è più vicina alla dimensione tattile, sinestesica e partecipata dell'oralità che a quella oggettiva e distaccata della scrittura: l'oralità primaria era permeata di immagini – non per la loro quantità o la loro diffusione, ma per la centralità che avevano nella vita simbolica – quanto tende a esserlo l'oralità secondaria. «La creazione e l'adorazione di immagini (magia) e il sussurro scuro e circolare (mito) sono due facce della stessa medaglia»⁷⁵. Per secoli, almeno dal Rinascimento, quando parallelamente la Riforma ha reso irreversibile il processo di secolarizzazione delle immagini e la stampa ha completato

⁷¹ V. Flusser, «Libano, vídeo e objetividade», *Shalom*, ottobre 1982, p. 36.

⁷² V. Flusser, *A escrita*, cit., p. 14.

⁷³ Ivi, p. 102.

⁷⁴ Ivi, p. 109.

⁷⁵ Ivi, p. 61.

l'interiorizzazione della scrittura, le immagini «sono state relegate nei musei e nell'inconscio»⁷⁶. «Non è un caso che il XX secolo sia caratterizzato da una resistenza reazionaria alle immagini»⁷⁷: ora, nell'epoca digitale, le immagini stanno tornando ad avere un ruolo di primo piano.

4.3 Linea e superficie

Per ripercorrere quello che abbiamo chiamato il secondo paradigma ci rifaremo soprattutto al pensiero di Leroi-Gourhan e in parte a quello di Antinucci. Invece di pensare la scrittura dal punto di vista dell'espressione del linguaggio, questi autori la pongono nel contesto di una storia dei dispositivi che hanno permesso di esternalizzare e fissare – o, come scrive Flusser, di pubblicare – il pensiero. La scrittura, da questo punto di vista, era stata preceduta da altri simboli materiali, altre forme di grafismo, che potremmo chiamare, intendendo questo termine in un senso molto ampio, *immagini*. Seguendo questa linea di ricerca, tra le nuove tecnologie colpiscono innanzitutto quelle legate all'immagine, che modificano in profondità il rapporto che queste intrattengono con la parola, orale o scritta.

4.3.1 La mitografia e le prime immagini

La comparsa delle prime forme di grafismo precede l'invenzione della scrittura di almeno 30.000 anni. Secondo Leroi-Gourhan si tratta di un momento cardinale dell'evoluzione umana, che segna lo sviluppo di un «pensiero simboleggiante»⁷⁸. Il primo aspetto fondamentale da notare è che queste prime forme grafiche non corrispondono affatto a tentativi maldestri di rappresentare il mondo sensibile così come ci appare alla vista. La tradizione artistica occidentale moderna ci ha portati al grande pregiudizio secondo cui la rappresentazione realistica di ciò che vediamo sia un'esigenza naturale e che le immagini non realistiche antiche indicherebbero fondamentalmente un'incapacità tecnica che sarà gradualmente superata con il progresso della cultura. Basterebbe in realtà studiare l'arte antica e medievale – e

⁷⁶ Ivi, p. 223.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 222.

quando è possibile studiarne i presupposti teorici come si è parzialmente tentato di fare nella prima parte di questa tesi – per comprendere quanto poco fondato sia questo pregiudizio. Il grafismo paleolitico ci pone, però, davanti a un ostacolo ancora maggiore: in un mondo in cui non esistevano *immagini esterne artificiali*, ma solo la percezione ottica di esseri umani caratterizzati da forme di pensiero che dovevano essere profondamente diverse dalle nostre, si può davvero presupporre che essi vedessero il mondo come lo vediamo noi? Se adottiamo una filosofia dell'interfaccia tra interno ed esterno, che sia nei termini dell'esteriorizzazione di Leroi-Gourhan, dell'interiorizzazione di Ong e McLuhan o del contrattacco di Flusser, la risposta è certamente negativa: bisogna *fare* immagini per imparare a *vedere* immagini. Secondo Leroi-Gourhan, infatti «se c'è un punto sul quale abbiamo raggiunto ormai l'assoluta certezza, è che il grafismo inizia non nella rappresentazione ingenua della realtà bensì nell'astratto»⁷⁹. Quest'ultimo termine non dev'essere inteso nel senso dell'arte moderna, come riduzione che avviene a posteriori dell'esperienza, ma quasi in senso kantiano, come *schema* che viene proiettato sul molteplice sensibile per permetterne la comprensione. Kant non avrebbe detto che gli schemi sono *proiettati*, ma sta in questo la novità della proposta teorica di Leroi-Gourhan: l'elaborazione degli schemi empirici necessari alla capacità di vedere e di produrre determinate immagini, avviene in un gioco tra interno ed esterno, tra gesto e sguardo⁸⁰. Le prime forme di grafismo non sono, quindi, tentativi mal riusciti di riprodurre “fotograficamente” la realtà esterna, ma «la ricerca di una ritmicità pura»⁸¹. Leroi-Gourhan riconosce i prodromi del pensiero simbolico e, potremmo aggiungere, di questo lavoro di produzione e ricognizione di schemi ritmico-formali, già prima di queste forme di grafismo, nella pratica di alcuni neandertaliani, testimoniata dal sito di Arcy-sur-Cure, di raccogliere oggetti insoliti e collezionarli nella caverna in cui vivevano. Si tratta di oggetti come una grossa conchiglia fossile a spirale, o sfere agglomerate di pirite di ferro. È un dato interessante per diversi motivi: è la prima testimonianza del fatto che si riconoscessero delle forme, ma soprattutto del fatto che

⁷⁹ Ivi, p. 224.

⁸⁰ Per un ripensamento dello schematismo kantiano – in particolare dello schematizzare senza concetto della terza critica – alla luce dell'esternalizzazione, si veda ancora P. Montani, *Tre forme di creatività*, cit., e Id., *Tecnologie della sensibilità*, Raffaello Cortina, Milano 2014, dov'è menzionato anche Flusser, p. 85.

⁸¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 227.

le si trovasse interessanti. Può addirittura essere visto come il segno «di una ricerca del fantastico nella natura»⁸², «una visione ragionata delle forme»⁸³: «ciò che c'è di misterioso e anche di inquietante da scoprire nella natura, una specie di riflesso immobile del pensiero, è la molla dell'insolito»⁸⁴.

Intorno al 30.000 compaiono i primi accenni di rappresentazione figurativa in cui è possibile riconoscere degli animali⁸⁵. Queste figure sono rappresentate quasi sempre delineandone i contorni, spesso tracciando la sola linea «della struttura cervico-dorsale cui si allacciano particolari caratteristici delle specie (corna del bisonte, proboscide del mammut, criniera del cavallo, ecc.)»⁸⁶. In alcuni casi, come a Lascaux o ad Altamira, si raggiunge un alto grado di «realismo» che stupisce ancora oggi per la qualità tecnica e la resa del movimento. Tuttavia, anche nei casi di maggiore verosimiglianza, si presentano dei caratteri che distinguono radicalmente queste rappresentazioni da quelle di epoca storica: la disposizione delle figure nello spazio sembra essere assolutamente caotica. Spesso sono rappresentate solo le teste, o il corpo è solo abbozzato, non finito. Le figure non sono quasi mai orientate, non esiste un sopra o un sotto e non è mai rappresentato un piano o un panorama. Quasi sempre le figure si sovrappongono le une alle altre, spesso ricoprendo altri disegni di migliaia d'anni più antichi. Non è rappresentata alcuna narrazione, alcuna azione – con un'unica eccezione⁸⁷ – ma solo figure, a volte in movimento, di animali o esseri umani (normalmente molto più stilizzati)⁸⁸. Un altro dato notevole è che ovunque siano state scoperte tracce di pitture rupestri preistoriche, e cioè dagli Urali alla penisola iberica, si ritrovano le stesse caratteristiche e gli stessi animali rappresentati: «è difficile trovare un'arte più convenzionale, più stereotipata»⁸⁹.

⁸² Ivi, p. 426.

⁸³ Ivi, p. 427.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ In realtà ben più che semplici accenni, se teniamo in conto il caso abbastanza unico della caverna di Chauvet, scoperta nel 1994 e quindi sconosciuta a Leroi-Gourhan e a Flusser. Il sito contiene quello che, ad ora, è considerato l'esempio più antico di pittura rupestre, risalente a circa 32000 anni fa.

⁸⁶ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 226.

⁸⁷ Si tratta della raffigurazione di un uomo abbattuto da un bisonte, presso Lascaux. «Si tratta più verosimilmente di un'associazione mitografica che di un racconto vissuto». A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. XXIII.

⁸⁸ I tori saltellanti di Altamira probabilmente rappresentano l'atto di rotolarsi sulla sabbia dopo avervi orinato per poi strofinarsi sugli alberi per marcare il territorio, ma Leroi-Gourhan vi vede la semplice rappresentazione di un atteggiamento e non un contenuto narrativo.

⁸⁹ Ivi, p. 438.

Le conseguenze che ne trae Leroi-Gourhan sono fondamentalmente due, una più formale, l'altra più legata al contenuto. La prima è che neanche queste rappresentazioni cosiddette realistiche siano repliche o copie di ciò che si vede, ma presentino un valore simbolico. Sarebbero cioè una versione elaborata e molto complessa di quegli schemi esterni che nei casi più antichi si limitavano a dare forma a un ritmo e ora permettono di conoscere, riconoscere ed evocare le figure di quegli animali che stanno al centro della loro esistenza. L'unità, la schematicità e la regolarità di queste figure ci porta a riconoscere che «il loro contenuto implica una convenzione inseparabile da concetti che il linguaggio ha già altamente organizzato»⁹⁰. L'altro pregiudizio che Leroi-Gourhan sfata in questo modo è che le immagini preistoriche siano in qualche modo prelinguistiche, quando, al contrario, sono il più chiaro segno della presenza di un linguaggio sviluppato. Chi disegnava quei bisonti possedeva qualcosa come un concetto unitario di bisonte e doveva avere una parola per nominarlo. Allo stesso tempo è evidente, però, che queste raffigurazioni sono prodotte da culture orali: una mentalità informata dalla scrittura avrebbe disposto e orientato spazialmente quelle figure e probabilmente le avrebbe usate per raccontare una storia. Eppure un primo lavoro di organizzazione visiva di queste figure – e quindi del pensiero che soggiace a essi – è in opera. «Queste considerazioni servono a mettere in rilievo il fatto che l'arte figurativa, alle origini, è direttamente collegata al linguaggio e molto più vicina alla scrittura nel senso più ampio della parola, che non all'opera d'arte. È trasposizione simbolica e non calco della realtà»⁹¹.

La seconda conseguenza che Leroi-Gourhan trae dall'analisi di queste immagini è che si tratti di *mitogrammi*, «qualcosa che è più vicina all'ideografia che alla pittografia, più alla pittografia che all'arte descrittiva». Sono immagini usate per orientarsi nel mondo, come modelli per comprendere la realtà e questi modelli, anche secondo Leroi-Gourhan, provengono dal *mito*. Una qualche dimensione mitica sarebbe costitutiva di tutte le rappresentazioni preistoriche – cioè precedenti la diffusione e l'interiorizzazione della scrittura – al punto da portare Leroi-Gourhan ad affermare che tra le immagini preistoriche e la scrittura intercorre la stessa distanza che troviamo tra il mito e il racconto storico.

⁹⁰ Ivi, p. 226.

⁹¹ Ivi, p. 225.

Mitologia e grafismo multidimensionale, del resto, in genere coincidono nelle società primitive e se osassi esprimermi a rigore di termini sarei tentato di contrapporre alla “mitologia”, che è una costruzione pluridimensionale basata sul verbale, una “mitografia”, che ne è l’esatto corrispondente manuale⁹².

Il disordine nella disposizione delle figure sarebbe solo apparente: nella gran parte delle pitture rupestri è possibile notare un rapporto costante tra alcuni animali. I bisonti e i cavalli si trovano spesso accoppiati e al centro delle varie aree, intorno si dispongono stambecchi e cervi e ai lati leoni e rinoceronti. Leroi-Gourhan sembra convinto, ma si tratta solo di un’ipotesi, che dietro quest’unità figurativa si trovi una qualche unità culturale: un mito che si doveva essere diffuso oralmente tra le varie comunità nomadi, probabilmente legato alla polarità maschile-femminile, che secondo Leroi-Gourhan può essere riconosciuta anche in questi animali, oltre che in simboli astratti molto diffusi dal chiaro significato sessuale.

Al di là dell’analisi del significato specifico del tema mitografico, è interessante notare come la disposizione non lineare delle figure possa essere in qualche modo legata a un pensiero mitico. Ciò che caratterizza strutturalmente la registrazione mitografica, distinguendola dalla trasmissione orale del mito, nonché dalla scrittura lineare, è la sua organizzazione *bidimensionale*⁹³. Secondo Leroi-Gourhan la disposizione non lineare su una superficie, che dispone i concetti su un piano, in modo non sequenziale ma simultaneo, può avere degli effetti sulle forme del pensiero di chi ha esternalizzato su quella superficie gli schemi attraverso cui concepire il mondo. «Il libero coordinamento tra linguaggio verbale e figurazioni grafiche è certo una delle fonti di questo pensiero la cui organizzazione spazio-temporale è diversa dalla nostra»⁹⁴. Nonostante sia difficile per noi pensarlo, dato che il nostro linguaggio è così informato dalla scrittura, dovremmo immaginarci un pensiero disposto *a raggiera*, come le figure sulla parete.

Il pensiero dell’antichità prealfabetica è diffuso a raggiera come il corpo del riccio di mare o dell’asteria; comincia appena a conquistare la locomozione

⁹² Ivi, p. 230.

⁹³ Ivi, p. 233.

⁹⁴ Ivi, p. 247. Poche righe prima si legge: «il pensiero primitivo sembra muoversi in un tempo e in uno spazio continuamente rimessi in discussione».

rettilenea nelle scritture arcaiche i cui mezzi di espressione rimangono, eccetto che per la contabilità, ancora molto prolissi. L'imprigionamento del mondo nella rete dei simboli "esatti" è appena abbozzato quando il pensiero, nel Mediterraneo o nella Cina del I millennio a.C., raggiunge il punto culminante per la ricchezza e per la padronanza del pensiero mitologico. Il mondo è allora quello della calotta celeste unita alla terra in una rete di illuminate corrispondenze, età aurea di una conoscenza prescientifica che ha lasciato come un ricordo nostalgico fino ai tempi moderni.

Il carattere circolare del mito, fatto di corrispondenze, analogie e richiami e non di spiegazioni, che Ong riporta alla dimensione ripetitiva e formulaica dell'oralità, per Leroi-Gourhan può essere considerato il riflesso dell'organizzazione bidimensionale del pensiero su una superficie simbolica. Il pensiero mitico, orale, pensa anche attraverso le immagini.

L'invenzione della scrittura, o meglio l'interiorizzazione delle sue forme più sviluppate, porta a pensare sempre più *linearmente* e limitare forme di pensiero *a raggiera*. Anche secondo Leroi-Gourhan, la scrittura nasce come supporto di memoria, non come mezzo di comunicazione, né come strumento per l'elaborazione del pensiero⁹⁵. Addirittura, nei primi tempi, la scrittura non può nemmeno essere considerata un mezzo per la trasmissione della cultura: i miti e le grandi tradizioni erano da sempre trasmesse oralmente e non si vedeva una ragione per impiegare un altro medium. Solo molto tempo dopo, gradualmente, si scoprono le potenzialità della scrittura di esprimere in modo esatto anche ciò per cui già esisteva la possibilità di una trasmissione alternativa (orale o figurativa): è stato necessario un lungo processo di interiorizzazione perché ci si rendesse conto dei vantaggi che comporta la capacità di registrare *tutto* ciò che è pensabile linguisticamente. Nei primi tempi, invece, si usa la scrittura unicamente per tenere un registro di informazioni che non potevano essere memorizzate oralmente, perché mancavano della necessaria ridondanza e familiarità: è infinitamente più facile ricordare una poesia di tre versi che tre righe di numeri. I primi documenti testuali di cui abbiamo traccia «sono conti,

⁹⁵ Secondo Leroi-Gourhan la «storia della memoria collettiva» può essere divisa in cinque fasi: oralità, scrittura, schedatura, meccanografia e classificazione elettronica. Da notare che l'immagine non compare: le prime forme di grafismo sono in primo luogo forme esternalizzate di pensiero simbolico e solo in modo secondario e accidentale dei supporti di memoria. Ivi, p. 303.

riconoscimenti di debiti verso gli dei o gli uomini, serie di dinastie, oracoli, liste di sanzioni»⁹⁶.

4.3.2 Dai clay tokens all'alfabeto: la contrazione del pensiero

Antinucci, nel suo *Parola e immagine*, ricostruisce in modo dettagliato la nascita del più antico sistema di scrittura, quello cuneiforme⁹⁷. I Sumeri usavano dei piccoli oggetti d'argilla come *aide-mémoire* per ragioni contabili: si erano già sviluppate città di una certa ampiezza, con grandi commerci e un articolato sistema di credito. I *clay tokens*, tipici esempi di oggetti simbolici, sostituivano il bene rappresentato, come una moneta, e ne incarnavano il valore: dieci cilindri d'argilla *erano* dieci capi di bestiame. Perderli significava la rovina. Per evitare incidenti, o imbrogli, i contrassegni cominciarono a essere chiusi in “salvadanai”, le *bullae*, delle sfere d'argilla su cui erano impressi i contrassegni prima che queste venissero chiuse, così da potersi ricordare cosa contenevano, in caso servisse saperlo prima di rompere la *bullae* l'anno successivo. Furono necessari secoli perché si interiorizzasse la nuova tecnologia dell'impressione sull'argilla: i contrassegni materiali all'interno della *bullae* erano inutili, dato che l'argilla indurita manteneva in modo permanente i segni contenenti tutte le informazioni necessarie, ma la sensibilità “magica” della cultura orale impediva che ci si sbarazzasse dei contrassegni che *sostituivano* i beni. Una volta accettata la novità, il passaggio successivo fu quello di separare l'indicazione del numero da quella del tipo di oggetto: quattro punti e un segno più complesso indicavano quattro unità di un determinato bene (grano, pecore, pietre preziose). Si tratta di un passaggio fondamentale: i singoli segni non indicano più le singole cose, ma un numero e un concetto, sotto cui possono essere riportati tutti gli individui di quella specie. La grande ricchezza nei commerci, diversificando i beni, rese necessario distinguere con precisione tra un'ingente quantità di segni differenti: l'impressione sull'argilla non poteva più garantire quella chiarezza e si cominciò a *segnarla* con un uno stilo. Quei primi segni *disegnati* stavano per dei concetti: bastò poco, anche se quel “poco” fu un passo immenso, perché a quei segni fosse associata una parola.

⁹⁶ Ivi, p. 305.

⁹⁷ F. Antinucci, *Parola e immagine*, cit., pp. 37-82.

Appena quelle iscrizioni sull'argilla diventano effettivamente scrittura, e cioè permettono di essere *lette* e non solo comprese, diventa possibile trascrivere il linguaggio. «Se usciamo dal campo dei conti, delle registrazioni di quantità arbitrarie, troviamo, subito dopo le prime fasi, un altro uso diffuso e importante della scrittura: la trascrizione del “linguaggio sacro”»⁹⁸. Questo perché, come mostra Ong, la memorizzazione orale non era mai alla lettera, ma certi rituali prevedevano l'enunciazione di formule che dovevano essere ripetute con assoluta esattezza perché avessero effetto.

A parte la scrittura cuneiforme, che derivava da oggetti simbolici legati a ciò che rappresentavano per una qualche associazione di idee e non per somiglianza diretta, le altre forme di scrittura più antiche erano prevalentemente ideografiche⁹⁹. Senza dubbio la scrittura cinese e quella egiziana, da cui deriva l'alfabeto, *semplificano* drasticamente e *allineano* le une alle altre «le immagini prese a prestito dal normale repertorio figurativo»¹⁰⁰. Nonostante la linearizzazione fonetica, secondo Leroi-Gourhan, nella scrittura ideografica resta una dimensione mitografica: ogni segno, pur indicando una parola esatta, porta con sé una forte valenza connotativa e richiama dei valori radicati nella cultura orale e visiva di una comunità. Il logogramma che indica la parola cinese per “famiglia” (*jia*) rappresenta un tetto e un maiale ed è quindi strettamente legato alle condizioni socio-economiche della vita nella Cina arcaica. La trascrizione in alfabeto latino della parola cinese per “pace” (*an*) riduce il più possibile il termine al suo aspetto denotativo, ma la sua trascrizione ideografica apre a un universo di senso:

Rendere l'idea di pace mettendo una donna sotto un tetto apre una prospettiva appunto “mitografica” perché non corrisponde né alla trascrizione di un suono, né alla rappresentazione pittografica di un atto o di un attributo, ma all'accostamento di due immagini che entrano in gioco con tutto il loro contesto etnico in profondità¹⁰¹.

⁹⁸ Ivi, p. 72.

⁹⁹ Sia Ong che Leroi-Gourhan tendono a considerare i *clay tokens* come piccole statuine che rappresentano mimeticamente l'oggetto che sostituiscono, per poi essere sempre più stilizzate e semplificate nel tempo. Secondo Antinucci, invece, «quest'idea è tanto diffusa e radicata, quanto esili e quasi inesistenti sono le prove a suo favore». F. Antinucci, *Parola e immagine*, cit., p. 69.

¹⁰⁰ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 236.

¹⁰¹ Ivi, p. 240.

Solo l'alfabeto fonetico elaborato da alcune popolazioni semitiche intorno al 1500 a.C. e l'aggiunta delle vocali ad opera dei greci verso l'VIII secolo a.C. hanno provocato un reale – anche se graduale – superamento del pensiero mitografico a favore di un pensiero lineare e analitico¹⁰². La «contrazione delle immagini» e una rigorosa «linearizzazione dei simboli» rendono la tecnologia della scrittura più economica, richiedendo pochi segni facilmente apprendibili, e più efficiente, garantendo un'espressione sempre meno ambigua.

L'univocità dei segni e la perdita della dimensione connotativa propria del pensiero mitografico a raggiera provoca, però, «un impoverimento dei mezzi di espressione irrazionale»¹⁰³, una «riduzione del potere di simbolizzazione individuale»¹⁰⁴, una «contrazione del pensiero»¹⁰⁵, che sarebbe stato privato di una delle sue dimensioni. È chiaro, per Leroi-Gourhan, che questo impoverimento è stato necessario perché si verificasse il potenziamento delle capacità razionali dell'essere umano: meno chiaro è se un potenziamento di tale entità e a queste condizioni fosse davvero auspicabile, o se invece l'umanità non dovesse augurarsi un *equilibrio* in cui poter «mantenere il contatto con la realtà in tutto il suo complesso»¹⁰⁶.

Francesco Antinucci, che basa le sue riflessioni sulle prime immagini proprio sui testi di Leroi-Gourhan, propende chiaramente a favore dell'equilibrio tra parola e immagine. Secondo la sua ricostruzione, sin dallo sviluppo della scrittura si sarebbe verificata una simbiosi tra l'esternalizzazione del parlare e quella del vedere: la scrittura e l'immagine avrebbero costituito una sorta di linguaggio combinato, dove l'una si sarebbe iscritta anche graficamente nell'altra, come si può notare in molti esempi della scrittura egiziana antica e nei manoscritti medievali. L'immagine complementa e compensa il lavoro del linguaggio, semplificandone il *processing* e arricchendolo con i propri dati percettivi. Tuttavia la radicale interiorizzazione della scrittura avvenuta con la tecnologia della stampa – che anche graficamente escludeva, agli inizi, la possibilità mantenere sulla stessa pagina testo e immagine –

¹⁰² Anche Leroi-Gourhan vede un collegamento tra l'invenzione dell'alfabeto vocalico e la nascita della filosofia in Grecia. Ivi, p. 247.

¹⁰³ Ivi, p. 248.

¹⁰⁴ Ivi, p. 307.

¹⁰⁵ Ivi, p. 246.

¹⁰⁶ Ivi, p. 248.

avrebbe provocato un «clamoroso divorzio» e una «sfida per la supremazia»¹⁰⁷. La scrittura ha potenziato, ma allo stesso tempo ha complicato il «processamento cognitivo»¹⁰⁸ e senza il supporto dell'immagine, che lo tiene ancorato alla dimensione *sensomotoria* facilitandone il lavoro, questo risulta lento e faticoso. L'immagine, separata dalla scrittura, risulta incapace di avere un ruolo nei processi simbolico-ricostruttivi operati dal linguaggio e si limita a specializzarsi nella propria funzione *emotiva*. La grande svolta, corrispondente alla fase di oralità secondaria per Ong e McLuhan, avviene, per Antinucci, con lo sviluppo delle tecnologie dell'immagine e in particolare con la possibilità di riprodurre il movimento: in particolare la comunicazione audiovisiva permetterebbe una nuova simbiosi tra parola e movimento, tra l'operare simbolico-ricostruttivo e quello senso-motorio. L'unico limite sarebbe quello di essere ridotti a spettatori passivi: la computer grafica e la realtà virtuale, però, avrebbero permesso di superare anche quest'ultimo limite, permettendoci di coniugare la dimensione tattile, coinvolgente e agile dell'operare precedente all'inizio del grafismo, con «una tecnologia che ne potenzia enormemente le capacità senza più richiederli di deviare dal suo modo spontaneo di fare le cose»¹⁰⁹.

4.3.3 La registrazione meccanica delle immagini e del suono

Anche per Leroi-Gourhan, come per Flusser, McLuhan e Ong, «la lettura conserverà la sua importanza ancora per secoli, nonostante una sensibile regressione per la maggior parte degli uomini, ma la scrittura è verosimilmente destinata a scomparire rapidamente»¹¹⁰. Una nuova fase del processo di esternalizzazione delle forme simboliche sarebbe stata inaugurata dalla *registrazione meccanica delle immagini e del suono*, che prolunga la traiettoria evolutiva inaugurata con le prime forme di grafismo. Tuttavia, la fotografia prima e il fonografo poi, non sembrano aver modificato a fondo le nostre modalità di percezione e di pensiero, quanto il cinema sonoro e la televisione, «che mobilitano contemporaneamente la visione del movimento e l'audizione»¹¹¹. Come poi Antinucci, anche Leroi-Gourhan è convinto

¹⁰⁷ F. Antinucci, *Parola e immagine*, cit., p. 166.

¹⁰⁸ Ivi, p. 101.

¹⁰⁹ Ivi, p. 312.

¹¹⁰ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 249.

¹¹¹ Ivi, p. 250.

la scrittura possa essere superata solo dall'*audiovisivo*, un medium capace di trasmettere una grande quantità di informazioni in modo meno complesso e faticoso. «Applicare il pensiero al contenuto di un testo, anche concreto esige una ricostruzione di immagini che continua a essere estenuante»¹¹². Le tecnologie audiovisive ci risparmiano questo difficile lavoro di decodificazione, permettendoci di elaborare rapidamente un grande numero di informazioni: *economizzano* il nostro «sforzo di “immaginazione”», che dev'essere intesa come «capacità di forgiare [e decodificare] simboli»¹¹³. Insieme un ritorno all'immagine e a forme di oralità, e un passo ulteriore nel processo di liberazione tecnica della mente.

Malgrado l'intenso esercizio di parecchie generazioni, la ripresa dell'equilibrio paleontologico si è rapidamente avviata e il mitogramma, sotto forma di illustrazione, è diventato di nuovo oggetto di lettura fin dal secolo XX. [...] La radio e la televisione, insieme con il cinema, hanno completato questo ritorno alla letteratura orale e alla informazione visiva senza il passaggio attraverso le forme immaginarie¹¹⁴.

Ci troviamo adesso in una situazione per certi versi simile a quella prealfabetica, con un probabile «ritorno al pensiero diffuso e multidimensionale» e a forme di mitografia, ma in cui si evidenziano anche importanti differenze: il campo di ciò che è esprimibile è immensamente più ampio (veicolando contemporaneamente immagine e linguaggio) e soprattutto ci risparmia dal lavoro di decodifica. Questa economia dell'immaginazione, tuttavia, per Leroi-Gourhan, comporta un potenziale pericolo: «l'immaginazione è la capacità fondamentale dell'intelligenza e una società in cui si indebolisse la capacità di forgiare simboli perderebbe nello stesso tempo la sua capacità di agire»¹¹⁵. Lo sforzo di elaborazione e decodifica dei simboli, che siano mitografici, ideografici o alfabetici (nel qual caso lo sforzo è ancora maggiore), allena la nostra immaginazione: venendo meno questa pratica, potrebbe verificarsi anche una riduzione della nostra capacità d'immaginare. I media audiovisivi offrono contenuti talmente realistici e sensorialmente immersivi da ridurre fortemente «il margine di interpretazione individuale» e lasciano «lo spettatore al di fuori di

¹¹² Ivi, p. 466.

¹¹³ Ivi, p. 250.

¹¹⁴ Ivi, p. 466.

¹¹⁵ Ivi, p. 250.

qualsiasi possibilità d'intervento attivo»¹¹⁶. La tendenza sarebbe quella di separare «una ristretta élite, organo della digestione intellettuale», dalle masse che si ridurrebbero ad assimilare contenuti *predigeriti*¹¹⁷.

Sono sorprendenti le analogie tra le teorie di Leroi-Gourhan e quelle di Flusser, il che ancora una volta fa pensare a una conoscenza diretta dei suoi testi. È ancora più importante, quindi, presentare il modo in cui Flusser rielabora il paradigma scrittura-immagine, anche perché contiene una risposta ai dubbi di Leroi-Gourhan, che può essere anticipata così: se la “predigestione” dei contenuti è un carattere ineliminabile delle nuove tecnologie audiovisive (è proprio per liberarci dalla fatica di interpretare che le abbiamo inventate), la divisione della società in produttori e consumatori potrebbe non essere più necessaria. Potremmo continuare ad allenare la nostra immaginazione – una forma nuova di immaginazione – programmando gli apparecchi che ci nutrono di immagini e facendo così coincidere l'*organo della digestione intellettuale*, con quello dell'*assimilazione*.

4.3.4 Flusser e il paradigma linea-superficie

La prima riflessione approfondita di Flusser sull'immagine e sul suo rapporto con la scrittura si trova in un importante articolo del 1973, pubblicato sulla rivista americana *Main Currents of Modern Thought*, dal titolo «Line and Surface»¹¹⁸. Qui hanno la loro origine molte delle teorie sviluppate poi nella prima parte di *Per una filosofia della fotografia* – ma, forse per il contesto accademico, forse per la novità dei temi, in questo primo articolo le questioni sono trattate in modo più disteso e meno criptico. In entrambi i testi, però, si nota una certa ambiguità tra una teoria storica, sulla successione di un'epoca dell'immagine, una della scrittura e una dell'immagine tecnica, e una teoria strutturale, sulla funzione complementare della dimensione concettuale potenziata dalla scrittura lineare e di quella percettiva incrementata dalla pratica dell'immagine. L'ambiguità è in qualche modo voluta, perché è chiaro che Flusser non creda che l'immaginazione possa funzionare senza la concettualizzazione (come chiama la dimensione intellettuale propria del pensiero informato dalla scrittura), né questa senza l'immaginazione, e allo stesso tempo è

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Ivi, p. 251.

¹¹⁸ V. Flusser, «Line and Surface», cit., pp. 100-106.

altrettanto evidente che per Flusser le modificazioni storiche dei media in cui gli esseri umani esternalizzano il proprio pensiero influiscono sull'equilibrio tra la funzione sensomotoria e quella simbolico-ricostruttiva. Bisogna sempre cercare di leggere il pensiero di Flusser al di là delle sue formulazioni provocatorie, seguendo le quali nuove facoltà sembrerebbero spuntare come funghi con ogni nuova invenzione. L'ipotesi fondamentale del saggio sulla fotografia è che «nella cultura umana siano osservabili, sin dalle origini, due cesure fondamentali»¹¹⁹: l'invenzione della scrittura lineare, l'alfabeto, e l'invenzione delle immagini tecniche, in particolare la fotografia. Si deve tenere presente che non si tratta di una storia della cultura umana, o delle tecnologie, ma di una storia delle trasformazioni della coscienza e quindi degli effetti del variare dei media sul pensiero umano. Prima della scrittura, come abbiamo visto, era la *preistoria*, perché ancora non esisteva una coscienza storica (il rapporto tra percezione e concettualizzazione tendeva a favore della prima, il pensiero si organizzava miticamente), dopo la fotografia è la *poststoria*, perché il predominio del pensiero lineare entra in crisi. In «Line and Surface», dove l'accento è posto più sull'analisi strutturale che su quella storica, la scrittura – con la sua nascita e la sua crisi – ha ovviamente un ruolo centrale, ma non si distingue chiaramente tra le immagini in senso tradizionale e la fotografia. La poststoria sarebbe segnata da un altro medium, quello caro a Leroi-Gourhan: l'audiovisivo. Il video e il film, *linearizzando* l'immagine e *superficializzando* la narrazione, permettono una sintesi tra le due tecnologie della mente che garantisce un equilibrio inedito tra la dimensione concettuale e quella visivo-percettiva del pensiero. Prima di ripercorrere le riflessioni di Flusser sul film e sul video, per poi cercare di capire perché in seguito abbia anticipato l'avvento della poststoria all'interiorizzazione della fotografia, è importante soffermarsi sulla sua analisi strutturale della differenza tra testo e immagine.

Come Leroi-Gourhan anche Flusser è convinto che a caratterizzare l'immagine sia la sua struttura bidimensionale e che proprio la disposizione delle informazioni non orientate linearmente su una superficie le conferisca i suoi tratti ambigui e altamente connotativi. Per interpretare un «pensiero espresso in linee»¹²⁰, per leggere un testo, lo sguardo deve procedere parola per parola, o addirittura lettera per lettera nel caso

¹¹⁹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 1.

¹²⁰ V. Flusser, «Line and Surface», cit., p. 101, trad. mia.

di parole complesse o sconosciute, da sinistra verso destra, per poi saltare alla linea successiva. L'ordine delle parole ci è imposto, la lettura è orientata: leggere parole (o addirittura lettere) in ordine sparso pregiudicherebbe la possibilità di decodificare il messaggio. C'è un solo modo di leggere un testo. Quando guardiamo un'immagine, invece, compiamo dei gesti molto diversi. In primo luogo, prima ancora di metterci in osservazione, l'immagine ci anticipa e ci sorprende, apparendoci nella sua interezza: «cogliamo la totalità dell'immagine con un colpo d'occhio»¹²¹. Ripresi dallo choc, ci addentriamo nell'esplorazione della superficie e lì il nostro sguardo si muove «lungo sentieri vagamente suggeriti dalla struttura dell'immagine»¹²². L'ordine è solo *proposto*, non imposto, ma chi osserva l'immagine resta libero di farne esperienza a modo suo: può decidere di concentrarsi su un aspetto, o essere colpito da qualcosa – come una gallina sullo sfondo – senza volerlo. Nel saggio sulla fotografia Flusser chiama *scanning* questo «lasciar vagare lo sguardo a tentoni sulla superficie»¹²³. Gli occhi ora si muovono come quando leggono lungo una linea, ma non sono vincolati a dei binari, saltano da un punto d'attrazione all'altro, ritornano su ciò che hanno già visto e «il “prima” diventa “poi”»¹²⁴.

Il movimento necessario a interiorizzare delle informazioni, traduce la loro disposizione *spaziale* in un'esperienza *temporale*. Chi è abituato a seguire con lo sguardo una linea orientata e ad acquisire informazioni consequenziali proietterà questa disposizione anche sulle relazioni temporali, penserà in termini di passato e futuro, materiale acquisito e da acquisire e per quanto potrà momentaneamente tornare indietro, cercherà il significato avanti. Chi invece si perde nella selva della superficie dell'immagine si muoverà in tondo, troverà corrispondenze, somiglianze e richiami, senza che niente possa essere posto prima del resto, senza che niente possa derivare, perché l'immagine è già lì, intera, dall'inizio: «il tempo ricostruito attraverso lo *scanning* è il tempo dell'eterno ritorno dell'uguale. [...] Lo spazio ricostruito attraverso lo *scanning* è lo spazio del significato reciproco»¹²⁵. Come i mitogrammi per Leroi-Gourhan, le superfici per Flusser sono dotate di un'organizzazione spazio-temporale diversa da quella che l'abitudine alla scrittura ci

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 3.

¹²⁴ *Ivi*, p. 4.

¹²⁵ *Ivi*, pp. 4-5.

ha fatto interiorizzare. «Questo spazio-tempo proprio all'immagine non è altro che il mondo della magia, un mondo in cui tutto si ripete e tutto partecipa a un contesto significativo»¹²⁶. La *magia*, che anche Benjamin riconosce nelle prime forme figurative¹²⁷, consisterebbe in un'esperienza del mondo segnata dalle corrispondenze e da relazioni non causali: l'alba significa il canto del gallo e quest'ultimo significa l'alba. Per Flusser la magia sta all'immagine come il mito all'oralità e perciò fa spesso riferimento a una *coscienza mitico-magica* contrapposta a quella *storica* di chi ha interiorizzato la scrittura. In particolare «la magia è la ritualizzazione di modelli detti "mito"»¹²⁸. Anche in un contesto "antropologico" come questo, oltre alle mitografie di Leroi-Gourhan, bisogna ricordare che Flusser doveva sempre avere presente le critiche ebraiche e cristiane al mito¹²⁹, oltre alla teoria di Ferreira da Silva secondo cui «il mito condiziona la storia, aprendo e inaugurando il mondo in cui essa può svilupparsi»¹³⁰. La dimensione mitico-magica che tutte le immagini sprigionano è insieme pericolosa, perché sfugge al controllo razionale, e preziosa, perché carica di senso. Le immagini sono più *ricche*, più *piene*, ma ambigue e soggettive (ognuno traccia il proprio sentiero nello *scanning* di un'immagine), i testi sono più chiari, più sottili (*sharper*), ma il loro significato è più circoscritto¹³¹.

4.4 Le immagini tecniche

4.4.1 Il video

Negli anni '60 l'interesse di Flusser per l'estetica si era limitato alla letteratura e in particolare alla poesia. Forse proprio la dimensione grafica e visiva della poesia concreta lo ha spinto ad avvicinarsi al mondo dell'arte contemporanea e a collaborare con la biennale di São Paulo nel 1972-73. Ad averlo portato a dedicare i suoi studi alle *nuove* immagini è stata, però, la scoperta del *video*. L'interesse per le

¹²⁶ Ivi, p. 5.

¹²⁷ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 24: «La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio della magia. Di queste figurazioni è importante soltanto che esistano e non che vengano viste».

¹²⁸ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 15-16.

¹²⁹ L'articolo su Girard e i vangeli come anti-mito è stato scritto solo un anno prima della pubblicazione del saggio sulla fotografia.

¹³⁰ V. Ferreira da Silva, «Teologia e anti-humanismo», cit., p. 332, trad. mia.

¹³¹ V. Flusser, «Line and Surface», cit., p. 104.

potenzialità di questo medium lo ha convinto a passare quasi un anno a New York, nel 1971, presso un centro di sperimentazione video chiamato *The Kitchen*. Nelle lezioni di Bochum, vent'anni dopo, commenterà così l'esperienza: «Era diretto da un tipo totalmente pazzo, illetterato, un *videomaker* geniale, un coreano chiamato Nam June Paik, che sta alla filosofia come io al judo. Ed è un peccato, perché è un ottimo *videomaker*»¹³².

Il video, come il film e tutto il materiale audiovisivo, mostra superfici che, come tali, sono ricche di informazioni e facili da assimilare. Ma queste superfici si susseguono in una sequenza lineare: impongono l'ordine delle scene, e al loro interno quello dei fotogrammi, come l'alfabeto impone l'ordine delle parole e per ogni parola quello delle lettere. Per di più si tratta di *talking images*, accompagnate da suoni e soprattutto dal linguaggio parlato. L'immagine mobile, coordinata con la parola e organizzata in sequenze, riesce a essere più ricca del linguaggio e insieme più chiara dell'immagine statica, perché potenziata con una sintassi capace di esprimere dei *processi* e non solo di mostrare ciò che li ha occasionati. Una pittura rupestre mostra una scena di caccia, un testo di paleontologia ne spiega il processo, un video mostra quel processo. In altre parole «il pensiero visivo [*imaginal thought*] sta diventando capace di pensare concetti»¹³³. Il senso di derealizzazione che ci colpisce oggi non sarebbe che il «sintomo di una crisi passeggera» dovuta al tentativo di «incorporare il pensiero lineare in quello superficiale, il concetto nell'immagine, i media d'élite nei media di massa»¹³⁴. Si tratta cioè di imparare ad applicare il pensiero lineare alla regolazione dell'universo delle immagini e a dirigere il pensiero superficiale a restituire un fondamento ai concetti.

Il pensiero visivo, grazie al video, diventa capace di fungere da «meta-pensiero di un pensiero concettuale»¹³⁵. L'attività di ripensare un concetto prendendolo come oggetto è ciò in cui consiste quello che normalmente chiamiamo riflessione:

Le immagini video sono essenzialmente media per un'immaginazione riflessiva, filosofica, non per un'immaginazione rappresentativa, artistica. Ovviamente queste due immaginazioni si attraversano e sovrappongono e il

¹³² V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 184.

¹³³ V. Flusser, «Line and Surface», cit., p. 104, trad. mia.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

video lo mostra. Ma mi sembra che il video possa essere, per la prima volta nella storia, un medium per una filosofia non discorsiva¹³⁶.

Le potenzialità dell'immagine mobile per la riflessione sono incrementate, nel video, dalla disposizione alla trasmissione e all'elaborazione istantanea delle informazioni. Le immagini possono facilmente essere inviate a qualcuno come un messaggio, possono essere mostrate su un monitor in diretta e si può addirittura riprendere con la telecamera il monitor stesso, svelando la sua parentela con lo specchio. Ma si tratta di uno specchio dotato di memoria, capace quindi di «una visione allo stesso tempo effimera ed eterna»¹³⁷.

Nel corso degli anni '70 Flusser nota un altro aspetto centrale del video, che sarà decisivo nel portarlo a riconsiderare la fotografia tra le immagini post-storiche, e addirittura come loro prototipo. Le immagini tradizionali sono legate a miti collettivi all'interno dei quali devono essere comprese e tuttavia, come abbiamo visto, il processo di simbolizzazione è individuale¹³⁸. «Un uomo (per esempio un pittore) s'inserisce fra le immagini e il loro significato. Quest'uomo elabora i simboli dell'immagine "nella sua testa", per poi trasferirli per mezzo del pennello sulla superficie»¹³⁹. In altri termini, le immagini tradizionali sono esternalizzazioni di *immagini mentali*, rendono pubblica e condivisa un'esperienza originariamente soggettiva. E anche la lettura delle immagini avviene, come si è visto, in modo soggettivo: ognuno traccia il percorso come preferisce, nonostante alcune figure tendano a guidare lo sguardo. La scrittura, al contrario, presenta un carattere oggettivo: come abbiamo visto nasce dalla sostituzione degli oggetti che rappresenta (i *clay tokens*) ed è stata elaborata consapevolmente per evitare malintesi. Per quanto anche l'immagine faccia riferimento a un qualche codice condiviso (un *mito*) è sempre espressione di *un punto di vista* particolare. Per Flusser, che pensa le tecnologie come simulazioni, produrre, osservare e decodificare un'immagine significa simulare di trovarsi nel luogo e nelle condizioni in cui si vedrebbero quelle figure in quel modo. La scrittura, invece, deve trascendere i punti di vista, garantendo quella "distanza" che ne farà il medium per eccellenza della scienza.

¹³⁶ V. Flusser, «Toward a Theory of Video», Flusser Archiv, p. 2. Si tratta di un *paper* in inglese per un intervento tenuto a Salerno nel 1982 per l'*International Video Exhibit*.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, cit., p. 307.

¹³⁹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 13-14.

Il video – ma anche la fotografia – non è astratto come un testo: è immerso in una scena ed è sincronizzato con questa. E allo stesso tempo non è vincolato a un unico punto di vista, ma ne coordina diversi. Questo non solo perché l'operatore si può muovere nello spazio filmando (o scattando foto) in ogni direzione e perché quelle immagini possono essere montate con altre, ma perché il video (e la foto) mostrano il punto di vista degli *apparecchi*. Non si tratta quindi di soggettività o di oggettività, ma di *intersoggettività*.

4.4.2 La fotografia

Nel saggio sulla fotografia Flusser definisce *immagini tecniche* tutte le immagini generate da apparecchi, quindi non solo *moving pictures*, ma anche semplici fotografie¹⁴⁰. Perché l'intervento di un dispositivo tecnico nella produzione dell'immagine provocherebbe una delle due maggiori cesure nella storia della cultura umana? Sono in molti a pensare che sebbene si possano riconoscere una serie di differenze importanti tra le foto e i dipinti, restano tutte fondamentalmente immagini. D'altra parte, quasi tutti gli assertori di una separazione netta tra la fotografia e le immagini che l'hanno preceduta, fondano questa cesura su un nuovo e più profondo legame tra la rappresentazione e il suo referente, garantita dal dispositivo tecnico.

Secondo questi ultimi l'apparecchio fotografico è fondamentalmente un veicolo che permette all'immagine di formarsi da sé. In *The Pencil of Nature*, William Henry Fox Talbot, inventore della calotipia, considera l'abbazia di Lacock nel Wiltshire, dove nell'agosto del 1835 ha scattato uno dei primi negativi, il primo edificio «ad aver mai disegnato la sua propria immagine»¹⁴¹. Secondo André Bazin l'immagine fotografica è «l'oggetto stesso, ma liberato dalle contingenze temporali»¹⁴². Stanley Cavell ammorbidisce le posizioni di Bazin, considerando le sue formulazioni provocatorie, ma difendendo la cesura tra disegno e fotografia sulla base del carattere maggiormente referenziale di quest'ultima: «si può sempre chiedere, di un'area fotografata, cosa si trova accanto a quell'area, oltre il bordo. Il che normalmente non

¹⁴⁰ Ivi, p. 11.

¹⁴¹ W.H.F. Talbot, *The Pencil of Nature*, citato in K. Walton, «Transparent Pictures: on the Nature of Photographic Realism», in *Critical Inquiry*, 11, p. 276, trad. mia.

¹⁴² A. Bazin, «Ontologia dell'immagine fotografica», in Id., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 2008, p. 8. Per un confronto tra la teoria della fotografia di Flusser e Bazin si veda A.J.L. Carrillo Canán e M. Calderón Zacauala, «Bazin, Flusser and the Aesthetics of Photography», in *Flusser Studies* 13, maggio 2012.

ha alcun senso in relazione a un dipinto. [...] Una fotografia è del mondo, un dipinto è un mondo»¹⁴³.

L'unico teorico della fotografia citato da Flusser, in modo fortemente polemico, ma anche riconoscendogli il debito di uno stimolo alla riflessione, è Roland Barthes. Nella *Camera chiara* quest'ultimo concepisce un intimo legame tra la fotografia e l'oggetto rappresentato, un legame più temporale che spaziale, che permette di superare anche la morte: «la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo»¹⁴⁴. Barthes è consapevole che l'immagine fotografica possa subire distorsioni, manipolazioni, fino a rendere irriconoscibile l'oggetto rappresentato, eppure si è sempre consapevoli che una fotografia richiede che *qualcosa* si sia trovato in un preciso momento davanti a un obiettivo. Ogni foto dimostra sperimentalmente che qualcosa *è stato*, sebbene non possa sempre aiutarci a capire *cosa* era. In ogni fotografia rivive sempre «la Contingenza suprema, spenta e come ottusa, il Tale (la tale foto, e non la Foto), in breve, la Tyche, l'Occasione, l'Incontro, il Reale, nella sua espressione infaticabile»¹⁴⁵. Come la Sindone la fotografia è un *acheiropoieton*¹⁴⁶, non è fatta da mano umana e attraverso di essa cerchiamo un contatto fisico con il reale, instaurando con essa una relazione che lo stesso Barthes ammette avere tratti *feticistici*. La si tiene nel portafogli, se ne cerca il contatto, ma non la si venera come un idolo: per questo, secondo il semiologo francese, è più simile a un'icona bizantina, che «viene baciata senza che la si veda, sul vetro gelido»¹⁴⁷. Dall'analisi della fotografia di Barthes traspare la stessa dimensione magica che Flusser riconosce alle immagini in quanto tali. In particolare il senso di un'*evocazione*, di una presentificazione dell'assente, centrale nella *Camera chiara*, è lo stesso tratto che per Hans Belting è proprio delle primissime immagini legate al culto dei morti¹⁴⁸.

¹⁴³ S. Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge MA-London, pp. 23-24, trad. mia.

¹⁴⁴ R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003, p. 82. Per un confronto tra Flusser e Barthes si veda F. Arndtz «Über Fotografie schreiben. Vilém Flusser, Roland Barthes, Jacques Derrida», in *Flusser Studies* 10, novembre 2010.

¹⁴⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 6.

¹⁴⁶ Ivi, p. 83.

¹⁴⁷ Ivi, p. 91.

¹⁴⁸ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., pp. 173-225.

All'inizio della *Camera chiara*, Barthes nomina tre soggetti che interagiscono nella produzione dell'immagine fotografica: l'*Operator*, che guarda attraverso l'obiettivo e scatta la foto, lo *Spectator*, che la osserva facendola essere immagine, e lo *Spectrum*, chi è fotografato e spesso ricambia lo sguardo dell'*Operator* e dello *Spectator*. Barthes si interessa soprattutto ai ritratti e alla sopravvivenza di quegli sguardi, per questo pensa i tre soggetti soprattutto come umani. La scelta del termine *Spectrum* lascia risuonare diverse accezioni: è in primo luogo l'oggetto di uno *spectare*, ciò che è osservato (ma *spectare* è anche riguardare, concernere, spettare, e da questo verbo deriva anche la parola "spettacolo"), dall'altra è uno *spettro*, un *eidolon*, un *simulacro*. L'apparenza di qualcosa che è e non è presente, o meglio, platonicamente, che è e non è.

Può risultare adesso più comprensibile perché Flusser si opponga così fermamente al realismo fotografico di Barthes. Tra l'oggetto fotografato, lo spettatore e l'operatore, manca il grande protagonista: l'apparecchio. È la grande attenzione per il processo di codificazione che avviene all'interno della macchina fotografica, oltre a quella sugli effetti delle immagini sulla coscienza, a rendere la posizione di Flusser così eccentrica sia nei confronti dei realisti fotografici, sia rispetto ai loro avversari, che vedono la fotografia in continuità con la tradizione iconografica occidentale¹⁴⁹.

Fino a metà degli anni '70 Flusser considera la fotografia come una semplice immagine (lo stesso vale per i fotogrammi di un video avulsi dal loro contesto) e anche dopo la svolta avvenuta intorno al 1978 continuerà a considerare le immagini tecniche come *superfici*. In quanto tali vengono esperite e la modalità della loro decodifica, che avviene in modo rapido e libero, continua ad avere effetti magici: evocano, invece di spiegare. Ciò che distingue il video dalla foto, in «Line and Surface», è il fatto di innestare sulle superfici elementi di linearità, come la sequenzialità dello scorrere delle immagini. Ma ciò che più conta è la sintesi tra il *pensiero* lineare e quello superficiale: il fatto che si possa ragionare analiticamente, sperimentalmente e tecnicamente sul video (quindi in base al pensiero lineare), ottenendo effetti controllati sul pensiero superficiale, che viene così guidato e non represso. Ebbene, questo è possibile anche con la fotografia. Il risultato è una semplice immagine, una superficie significativa organizzata secondo uno spazio-

¹⁴⁹ J. Snyder e N.W. Allen, «Photography, Vision, and Representation», in *Critical Inquiry*, II, 1, 1975, pp. 143-169; R. Beceyro, *Ensayos sobre fotografía*, Editorial Arte y Libros, Buenos Aires 1978.

tempo non lineare, ma è un'immagine programmata. Mentre un pittore produce le sue opere impiegando il suo *pensiero visivo* – anzi l'arte è rimasta a lungo l'unica *riserva* di pensiero superficiale in una cultura dominata sempre più dalla logica lineare – un fotografo deve calcolare il tempo di esposizione, l'apertura del diaframma, deve scegliere l'obiettivo e gli ISO, in altri termini sta realizzando un *esperimento*, secondo la migliore tradizione del pensiero lineare. Si può certamente obiettare che anche i pittori del Rinascimento usavano strumenti tecnici, come pennelli o persino camere oscure, sceglievano il tipo di tela e di colore in base agli effetti che calcolavano e tuttavia, poi, erano loro a dipingere. Gli artisti non annullano il proprio pensiero concettuale, che rimane tuttavia secondario nel momento dell'esecuzione e lo stesso avviene, al contrario, per i fotografi. Un regista può benissimo realizzare un film con materiale di repertorio e un fotografo può limitarsi a impostare la fotocamera e poi far scattare la foto a qualcun altro (o automaticamente) senza che questo privi d'interesse il loro lavoro. Se si scoprisse che Leonardo si limitava a comprare il materiale ed era qualcun altro a dipingere, resteremmo probabilmente un po' delusi. I produttori di immagini tecniche intervengono sul materiale visivo, per così dire, "dall'alto".

Hans Belting, uno dei più eminenti critici del realismo fotografico, si chiede se anche la fotografia possa entrare a far parte del suo progetto di un'antropologia delle immagini e la risposta è, ovviamente, positiva. Certo, nel corso della storia le immagini cambiano radicalmente la propria funzione, tra le immagini di culto bizantine e un affresco del Rinascimento c'è un abisso (Belting non è un "continuista" come Freedberg) e tuttavia la fotografia non costituirebbe davvero «un oggetto antropologicamente nuovo»¹⁵⁰. Per Belting, come le immagini tradizionali, «anche le immagini fotografiche simbolizzano la nostra percezione del mondo e il nostro ricordo del mondo»¹⁵¹. Bisogna, però, saper distinguere, anche nel caso della fotografia, l'*immagine* dal *medium*: «il medium come un ritrovato della tecnica e l'immagine come un significato simbolico»¹⁵². Sono i media a trasformarsi ed evolvere, seguendo gli sviluppi della tecnica, mentre le immagini migrano di

¹⁵⁰ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 256.

¹⁵¹ Ivi, p. 257.

¹⁵² *Ibid.*, trad. modificata. Nell'edizione italiana il termine tedesco *Medium* è tradotto con l'italiano "mezzo". In un contesto filosofico dove la distinzione tra medium (in cui) e mezzo (attraverso cui) è centrale, questo accorgimento stilistico non può essere accettato.

medium in medium. È a questo punto che Belting si confronta con Flusser, mostrando un debito nei suoi confronti, senza risparmiargli, ad ogni modo, le critiche dovute: «Flusser [...] ha introdotto una rigorosa distinzione che può risultare significativa soltanto se non viene applicata tra l'immagine antica e l'immagine tecnica, bensì tra l'immagine e il medium»¹⁵³. Belting coglie le potenzialità della distinzione di Flusser, che permette di rilevare come nella fotografia permanga una dimensione magica, propria di ogni superficie significativa, ma anche «la “linearità storica” dei media e delle tecniche»¹⁵⁴. E tuttavia la cesura temporale deve restare vincolata alla storia dei media e agli effetti che questi hanno sulla produzione di immagini e quindi sulla coscienza di chi ha a che fare con queste immagini e con quei dispositivi – come è affermato in «Line and Surface». Se invece, come fa Flusser nel saggio sulla fotografia, si oppone lo statuto ontologico delle immagini tecniche a quello delle immagini tradizionali, si incorre inevitabilmente in una serie di problemi. Quando, per esempio, Flusser afferma che le immagini tradizionali traducono stati di cose (fenomeni) in superfici, mentre le immagini tecniche rendono visibili concetti, sta scambiando un orientamento con una distinzione netta: lo stesso Flusser ammette che dal momento in cui è stata interiorizzata la scrittura, le immagini hanno cominciato a essere contaminate dal pensiero lineare¹⁵⁵. Si pensi, ad esempio, alla sequenzialità dei racconti delle vite dei santi negli affreschi delle cappelle medievali, o addirittura a rappresentazioni, come il *Pagamento del tributo* di Masaccio, dove lo stesso personaggio compare più volte nel tentativo di esporre una trama lineare¹⁵⁶. Secondo Belting, Flusser non dovrebbe parlare delle fotografie come di «immagini di concetti», ma come di «concetti programmati»¹⁵⁷.

Difendere il carattere oggettivo della fotografia, trascurando il ruolo dell'apparecchio, comporta un notevole pericolo, perché porta a credere che quelle immagini non siano mediate, non abbiano carattere simbolico, non diano forma a

¹⁵³ *Ibid.*, trad. modificata.

¹⁵⁴ *Ibid.*, trad. modificata.

¹⁵⁵ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 8.

¹⁵⁶ È stato, probabilmente, il regista sovietico S.M. Ejzenštejn il primo a pensare che il montaggio, cioè la linearizzazione delle superfici, per usare il vocabolario di Flusser, fosse più antico del cinema e che possa essere incontrato, in forme diverse, già nell'arte tradizionale. Il cinema sarebbe la prima arte che ha fatto del montaggio il suo principio costitutivo. Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia 2004. Flusser aveva una collettanea di saggi di Ejzenštejn in portoghese: Id., *Reflexões de um Cineasta*, Zahar, Rio de Janeiro 1977.

¹⁵⁷ H. Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 257.

qualche mito. Ma le immagini sono *sempre* mediate: le immagini ottiche sono mediate dal nostro sistema nervoso, quelle mentali dalla nostra memoria, quelle esterne da media esterni al corpo. Se un dipinto mostra chiaramente di essere passato dal processo di codificazione operato da un pittore, e l'osservazione analitica di quel dipinto ci dirà qualcosa sul *mito* che informa la cultura della persona che lo ha dipinto, una fotografia appare in qualche modo trasparente¹⁵⁸.

Mentre le immagini pre-tecniche (pitture rupestri, affreschi, mosaici, vetrate, quadri etc.) si danno a conoscere come *simboli* delle scene da loro rappresentate, le immagini tecniche fingono di essere *sintomi* delle scene che rappresentano. Mentre un quadro per esempio fa capire apertamente di essere stato prodotto da un agente umano (di essere stato "codificato"), la fotografia fa pensare di essere stata prodotta dalla stessa scena esposta. Questo è un inganno¹⁵⁹.

Alla magia che emana da ogni immagine si aggiunge la tendenza, tipica della fotografia (il video e il film si salvano grazie al montaggio, che denuncia la propria arbitrarietà), di nascondere la propria origine. Il processo di codificazione, che prima veniva operato dal *pensiero superficiale* nel contesto del *mito* che lo informava, nel caso della fotografia è delegato all'apparecchio. Siamo liberati dal lavoro artigianale, per poterci dedicare al gioco postindustriale con gli apparecchi. Quando non siamo consapevoli del complesso processo di codifica che avviene all'interno del dispositivo fotografico, finiamo per non tenere in debito conto l'importanza di quel gioco.

Se a codificare l'immagine fotografica non è più un essere umano, ma un apparecchio, cosa ne è del mito che traspariva magicamente dalle immagini? Non scompare, come chi crede nella neutralità del medium, ma cambia forma. Non è più il nostro mito, ma il "mito" dell'apparecchio, spogliato della sua dimensione arcaica: è soprattutto in questo, per Flusser, che le nuove immagini differiscono da quelle tradizionali. Anche la macchina fotografica, per codificare le immagini, ha bisogno di un codice, un sistema di riferimenti, che dev'essere tramandato in qualche modo.

¹⁵⁸ Per il dibattito sulla *trasparenza* dell'immagine fotografica si veda il già citato K. Walton, «Transparent Pictures», cit.

¹⁵⁹ V. Flusser, «Für eine Theorie der Technoimagination», cit., p. 8, trad. mia.

La differenza tra la vecchia e la nuova magia la si può esprimere nel modo seguente: la magia preistorica è la ritualizzazione di modelli detti “mito”, la magia attuale è una ritualizzazione di modelli detti “programma”. I miti sono modelli trasmessi oralmente, il cui autore – un “dio” – sta al di là del processo di comunicazione. I programmi, invece, sono modelli trasmessi per iscritto, i cui autori – i funzionari – stanno all’interno del processo di comunicazione¹⁶⁰.

Si tratta ancora di “magia” perché le nuove immagini, come quelle vecchie, sono *efficaci*, agiscono rapidamente e in profondità sulla coscienza di chi le osserva (perché agiscono sulla funzione sensomotoria e non su quella, lenta e faticosa, simbolico-ricostruttiva). E tuttavia, mentre la vecchia magia articolava miti su cui non avevamo alcun potere, quella nuova emerge da programmi su cui possiamo intervenire applicando il nostro pensiero lineare: è manipolabile sperimentalmente.

4.4.3 L’immaginazione tecnica

Parallelamente alla distinzione tra immagini e immagini tecniche, in alcuni testi scritti tra il ’78 e il ’79, Flusser distingue anche due capacità corrispondenti: l’*immaginazione* (*Imagination*) e la *tecno-immaginazione* (*Technoimagination*)¹⁶¹. L’opposizione, se presa alla lettera, come si trattasse di due facoltà separate, è debole quanto quella tra immagini e immagini tecniche, ma può risultare molto interessante se la si considera come una semplice distinzione operativa. In primo luogo l’immaginazione non deve essere intesa in senso tradizionale, ma, in modo simile a come la pensa Leroi-Gourhan, come capacità di produrre e decodificare immagini esterne¹⁶². In altri termini l’immaginazione è la capacità di articolare il proprio pensiero visivo tramite simboli esterni e mettere all’opera lo stesso pensiero per comprendere quei simboli. Diversi media richiedono capacità distinte: a gestire l’articolazione del pensiero nella scrittura, sarà una capacità simile, ma diversa, perché legata al pensiero lineare. Flusser chiama *concettualizzazione* (*Konzeptualisation*) «la capacità specifica di generare testi e decifrarli»¹⁶³. Va da sé che forme di pensiero razionale, astratto e concettuale dovevano esistere da prima

¹⁶⁰ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 15-16.

¹⁶¹ V. Flusser, «Für eine Theorie der Technoimagination», cit.; Id., «Produzione e consumo di film», in Id., *La cultura dei media*, cit.

¹⁶² V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 114.

¹⁶³ Ivi, p. 113.

dell'invenzione della scrittura, ma questo termine si riferisce solo al pensiero che emerge con l'interiorizzazione della cultura scritta.

Il discorso si complica se pensiamo a quale facoltà si occupi di raccordare testi e immagini, di evocare immagini mentali a partire dalla lettura di un testo o di tradurre un pensiero concettuale in immagini esterne. L'obbligo che Flusser si è autoimposto di legare la *tecno-immaginazione* alle immagini tecniche, facendola comparire parallelamente all'invenzione della fotografia, per far quadrare in modo rigido la tripartizione storica, limita la perspicacia della sua analisi. L'immaginazione tecnica è definita, in analogia con le altre due, come «la capacità di cifrare e decifrare le “tecnoimmagini”, ovvero le immagini prodotte mediante apparati»¹⁶⁴. Decifrare le tecnoimmagini significa smascherare la loro apparente trasparenza e ricondurle al programma che le ha generate, come la decifrazione delle immagini di Lascaux porta Leoroi-Gourhan al mito del maschile e del femminile. Già prima dell'invenzione della fotografia gli esseri umani dovevano essere capaci di “esporre concetti” (si pensi all'ipotiposi del paragrafo 59 della terza critica kantiana), mettendo al lavoro un'immaginazione riflessiva e non solo riproduttiva: l'immaginazione tecnica implementa semmai queste capacità, grazie alle forme di pensiero emerse con l'interiorizzazione della cultura post-storica. «Se chiamiamo “immaginazione” il gesto complesso del produrre immagini descritto in precedenza, allora si deve dire che la scienza e la tecnica moderna, al fine di perfezionarla, hanno spostato l'immaginazione umana negli apparati»¹⁶⁵. Gli apparecchi *immaginano* (cioè traducono codici alfanumerici in superfici) al posto nostro e noi dobbiamo apprendere a guardare e a intervenire in questo processo «dal di fuori»¹⁶⁶. Tecnoimmaginare vuol dire quindi *immaginare con* gli apparecchi, in un equilibrio tra pensiero visivo e pensiero concettuale, interno ed esterno, che possiamo riassumere nel concetto di *Zwischenspiel*.

Nel 1985, in *Immagini*, Flusser riprende l'opposizione tra due forme d'immaginazione, ma sostituisce al termine *Technoimagination* quello kantiano di

¹⁶⁴ V. Flusser, «Produzione e consumo di film», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 87.

¹⁶⁵ V. Flusser, «Lo status delle immagini», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 66.

¹⁶⁶ V. Flusser, «Produzione e consumo di film», cit., p. 94.

*Einbildungskraft*¹⁶⁷: la capacità di *uniformare*, come traduce Salvatore Patriarca nell'edizione italiana, raccogliere una molteplicità di informazioni (spesso di difficile rappresentabilità) e unificarle in un'immagine esterna. Il nuovo termine (che dialoga con la più classica tradizione filosofica), si emancipa dal legame diretto con le tecnoimmagini. Approfittando dell'implicita ammissione di Flusser che una qualche capacità far dialogare pensiero concettuale e pensiero visivo attraverso delle forme simboliche esternalizzate esisteva da prima dell'invenzione della fotografia, potremmo allora suggerire che *Imagination*, *Konzeptualisation* e *Technoimagination* siano diverse funzioni di una stessa capacità, che si può chiamare *Einbildungskraft*: la capacità di *gestione del processo di esternalizzazione*.

Le riflessioni di Flusser sull'immaginazione tecnica sono fondamentali per distinguerla dalla concezione diffusa dell'immaginazione come gioco tutto interno, tra le proprie percezioni e le proprie categorie. Ma nel momento in cui accettiamo l'ipotesi secondo cui pensiamo con gli apparecchi, con i testi e con le immagini – l'ipotesi della mente estesa – dobbiamo riconoscere che l'immaginazione è *sempre* tecnica: persino quando nel paleolitico un cacciatore disegna animali su una parete e così impara a vedere meglio, implementando le proprie capacità di caccia, il suo pensiero è interfacciato con una tecnologia (l'immagine) e questa connessione è operata da un'immaginazione *tecnica*. Ovviamente ci sono differenze: gli apparecchi sono tecnologie dotate di un meccanismo di feedback, i pennelli no, le immagini stimolano il pensiero visivo, i testi il pensiero concettuale. Ma in tutti questi casi il pensiero è interfacciato con l'esterno.

Un'immaginazione tecnica allenata è in grado di sfruttare a pieno le opportunità che giacciono nelle immagini, trasformando la perdita di controllo del soggetto sui prodotti degli apparecchi nell'estensione del campo d'azione a cui l'essere umano *aumentato* ha accesso.

La tecnologia inerente [alle immagini tecniche] [...] consente di percepire fenomeni molto grandi e molto piccoli, e i loro movimenti anche i più lenti o i più rapidi. Consente inoltre di percepire fenomeni inaccessibili alla percezione tradizionale, per esempio processi in atto in organismi viventi ecc. Essa consente di percepire dinamicamente dei

¹⁶⁷ Nella lettera del 19/02/1985 a Daniela Mrazkova e Vladimir Remes, si riferisce al suo uso del termine *Einbildungskraft* facendo esplicito riferimento a Kant. La definisce, in inglese, «conceptual imagination».

modelli, per esempio movimenti statistici, movimenti di equazioni, modelli molecolari ecc., e di assumere di fronte ai fenomeni punti di vista diversi, per esempio mediante *travelling*, *close-up*, *scanning* ecc. In altre parole, per dirla con Kant, consente di manipolare consapevolmente le categorie della percezione¹⁶⁸.

Paradossalmente, secondo Flusser, il maggiore pregio della fotografia non sta nel suo carattere di documento, ma proprio nella sua disposizione a essere manipolata e così permette di intervenire, per la prima volta in modo sperimentale, sui media che informano la nostra esperienza.

Le immagini – tecniche o meno – hanno degli effetti su di noi, agiscono in profondità sulla nostra coscienza, su quella parte di noi che sfugge al nostro controllo. Ma adesso la produzione di immagini può essere controllata e il loro contrattacco può essere anticipato. Flusser concorda con il timore di Leroi-Gourhan secondo cui le nuove immagini non ci spingono a interpretarle e un consumatore medio rischia di non esercitare più la propria immaginazione, fino a lasciarla atrofizzare. Eppure, gli apparecchi – giocattoli strutturalmente complessi, ma funzionalmente semplici – permettono, per la prima volta, a tutti i consumatori di diventare anche produttori di immagini. Programmando gli apparecchi che ci programmano, non solo ci liberiamo dallo stato di passività, ma alleniamo la nostra immaginazione. «Non quindi una “democrazia programmata”, ma un “programmare democratico”»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ V. Flusser, «Per una fenomenologia della televisione», in Id. *La cultura dei media*, cit., p. 116.

¹⁶⁹ V. Flusser, *Immagini*, cit., p. 106.

5

Una nuova idolatria

5.1 Idolatria e testolatria

A partire dal 1978, in quasi tutte le varie formulazioni del suo modello di storia culturale, riflettendo sui diversi livelli di mediazione (immagine, scrittura, tecnoimmagine) e sui passaggi critici che questo processo di esternalizzazione comporta, Flusser impiega il concetto di idolatria. Dal trasferimento in Europa nel 1972, dove si è dedicato allo studio della cibernetica, della teoria della comunicazione, dell'informazione, dei giochi e dei sistemi, non aveva più fatto riferimento al «principale crimine del genere umano». Per quale ragione ha sentito l'esigenza di tornare a usare un termine che sembra essere così fuori contesto, rispetto alla teoria dei media?

È difficile dire se sono stati gli studi sul rapporto tra testo e immagine a farlo tornare al concetto di idolatria, o se sono state le riflessioni scaturite dagli studi giovanili sull'idolatria ad averlo portato a occuparsi della relazione tra immagini e scrittura¹. In ogni caso sappiamo che già nel 1973, in «Line and Surface», Flusser vede la pratica della scrittura intimamente legata alla cultura ebraica, al popolo del Libro². Ogni tecnologia, ogni medium, genera «un nuovo ambiente umano»³: *contrattacca*, agisce sulla coscienza degli esseri umani e ne informa le strutture del pensiero. «A ogni tipo di codice corrisponde un particolare clima esistenziale»⁴: all'immagine l'esistenza mitica, alla scrittura l'esistenza storica, alle tecnoimmagini l'esistenza poststorica. Ma c'è una grande differenza tra affermare che a ogni tecnologia *corrisponde* un clima esistenziale, e che ogni tecnologia *produce* una

¹ È da notare, tuttavia, che negli scritti brasiliani l'idolatria è concepita soprattutto come adorazione di falsi dèi e, in accordo al pensiero di Ferreira da Silva, come elevazione di valori umani a divini (il progresso come nuovo idolo), mentre a partire dal 1978 è intesa esclusivamente in relazione alle immagini (antiche o nuove).

² V. Flusser, «Line and Surface», cit., p. 100.

³ M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 36.

⁴ V. Flusser, «Produzione e consumo di film», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 88.

forma di pensiero. La cultura ebraica biblica è storica e anti-magica semplicemente perché è informata dal medium della scrittura? Perché, pur disponendo della stessa tecnologia, i greci non hanno elaborato un pensiero altrettanto avverso alle immagini, né altrettanto favorevole alla storia⁵? Nel libro dedicato alla scrittura, Flusser dimostra di aver colto il problema e che il suo pensiero non può essere ricondotto a un semplice determinismo tecnologico. Si chiede, infatti, perché la stampa a caratteri mobili è stata inventata solo nel Rinascimento e non prima, se esistevano già tutti gli elementi necessari a comporre la nuova tecnologia? Perché solo dopo aver adottato un «pensiero tipizzante» (*typisierende Denken*)⁶ una tale tecnologia poteva essere pensata e se ne poteva sentire l'esigenza. Certo, il pensiero tipizzante è stato probabilmente inaugurato dall'interiorizzazione della scrittura e a sua volta la stampa ha profondamente incrementato la tipizzazione del pensiero, ma si entra chiaramente in un circolo vizioso se si spera di individuare il condizionamento originario⁷. Il meccanismo del *Rückschlag* (il contrattacco), con cui Flusser tenta di spiegare quella che a volte chiama «dialettica della mediazione»⁸, presuppone la reciprocità del condizionamento. Rispetto alla nozione di *Zwischenspiel*, gioco combinato, il contrattacco ha la qualità di rendere conto del ritardo. Solo un gesto che diventa abitudine può essere *interiorizzato*. È per la *consuetudine* (*synetheia*) avuta con gli idoli – scriveva Paolo – che alcuni mangiano le carni come fossero davvero immolate agli idoli. Anche le cattive abitudini, infatti, possono essere interiorizzate. E così si deve dire che il clima esistenziale (la religiosità, il paradigma culturale) e la tecnologia (il medium, il codice) si condizionano e si presuppongono reciprocamente, sebbene con il ritardo dei tempi di interiorizzazione.

Quando Flusser torna a parlare di idolatria scrive qualcosa che, se preso alla lettera, sembra vanificare tutto quello che ha affermato riguardo ai media, ma che dev'essere compreso all'interno di questo gioco di mediazioni: la scrittura sarebbe stata "inventata" per combattere il pericolo dell'idolatria. In primo luogo si deve avere l'accortezza di tenere presente lo stile provocatorio di Flusser e saper cogliere

⁵ Si pensi alla *Poetica* di Aristotele, che considerava la *poiesis* migliore della storia, perché più universale.

⁶ V. Flusser, *A escrita*, cit., p. 79.

⁷ «Una gallina non è che il modo di un uovo per fare un altro uovo», affermava Samuel Butler, cit. in N. Wiener, *Dio & Golem s.p.a.*, cit., p. 41.

⁸ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 9.

il significato di questa affermazione: l'invenzione della scrittura (in particolar modo della scrittura fonetica, l'alfabeto), un'interiorizzazione tale da farla diventare il codice dominante della comunicazione (in luogo delle immagini e della trasmissione orale) *è stata possibile* perché già esisteva una qualche forma di pensiero concettuale, nonché un clima esistenziale in cui il potere senza controllo delle immagini era temuto. L'invenzione della stampa è stata possibile e ha avuto successo perché, in quel determinato contesto sociale e culturale, la riproduzione dei manoscritti era già sentita come un peso. I funzionari degli archivi sumeri che cominciarono a sostituire le forme impresse sull'argilla con delle incisioni lineari, sentivano già da tempo come un problema l'ambiguità di quei simboli. Se non si può dire che “decisero di cercare” un sistema più denotativo, si può affermare che quando quel sistema affiorò, ci fu per lo meno uno spontaneo «consenso» nell'adottarlo⁹.

La scrittura, l'insieme di codici che ordinano simboli in linee, è sorta a partire dalle immagini. Possiamo osservare questo fenomeno su alcuni mattoni mesopotamici. Là si possono notare delle immagini impresse sull'argilla con dei sigilli, accompagnate da simboli allineati, iscritti nell'argilla con dei bastoncini. I simboli così allineati possono addirittura essere le stesse figure che sono contenute nell'immagine (“pittogrammi”). L'ovvio proposito di queste linee di simboli è di commentare, spiegare, descrivere l'immagine presentata, insomma: facilitare la sua lettura. Essenzialmente questi “testi” sono immagini svolte [*desenroladas*] in linee, e quindi esplicitazioni di ciò che era implicito nell'immagine. Le linee del testo sono come fili snodati [*desenrolados*] a partire dal tessuto dell'immagine, e in questo senso la scrittura è uno “sviluppo dell'immagine”. La scrittura è iconoclastica perché fa l'immagine a pezzi¹⁰.

La scrittura disambigua, seleziona, limita e così rende più chiaro il senso perché impone un modo di lettura: la scrittura sta all'immagine come un sentiero alla radura. L'esigenza di ricorrere a una nuova tecnologia tradisce una qualche diffidenza nei confronti della tecnologia in uso: se si comincia a usare la scrittura per trasmettere informazioni importanti come debiti, verso gli umani o verso gli dèi, significa che si ritiene (con diversi gradi di consapevolezza) che l'immagine non è in grado di adempiere adeguatamente a quella funzione. In certi casi si può ritenere l'immagine addirittura dannosa: «non può essere un caso che il sentimento storico sia stato

⁹ V. Flusser, «Iconoclastia», in *Cavalo azul*, 8, settembre 1979, pp. 78-84.

¹⁰ Ivi, p. 78-79, trad. mia.

articolato per la prima volta dagli ebrei – il popolo del libro, cioè della scrittura lineare», scriveva Flusser già in «Line and Surface»¹¹. Nei tempi lunghi dell'interiorizzazione di una tecnologia, una cultura che ha elaborato la propria diffidenza verso le immagini facendo del loro divieto uno dei cardini della propria Legge, ha sviluppato una pratica della scrittura non paragonabile a quella di altri popoli e questa consuetudine con il pensiero scritto l'ha portata a emanciparsi da quei residui di oralità (di mito) che secondo Girard possono essere rintracciati nei testi più arcaici. Flusser pone spesso l'accento sul fatto che gli inventori del primo alfabeto, i Fenici, erano una popolazione semitica e che dovevano avere una sensibilità verso l'immagine simile a quella sviluppata dagli ebrei¹². La consapevolezza dei pericoli che un determinato medium comporta – in questo caso, la critica all'idolatria – potrebbe quindi essere vista come la condizione per lo sviluppo di forme nuove di pensiero, e quindi di nuove articolazioni mediali.

Quale pericolo comportano le immagini? Cosa intende Flusser per idolatria quando usa questo termine rispetto all'invenzione della scrittura? Nel lessico contenuto alla fine del saggio sulla fotografia l'idolatria è definita così: «l'incapacità di leggere rappresentazioni negli elementi dell'immagine, a dispetto della facoltà di leggere questi elementi; perciò: adorazione delle immagini»¹³. Le immagini vengono adorate *perché* non si riesce a decifrarle (o non si vuole farlo). L'incapacità di riconoscere in un'immagine un segno ci porta ad attribuire a questa il valore dell'oggetto rappresentato e a tributarle la stessa attenzione. Si noti quanto questa concezione “semiotica” dell'idolatria somigli a quella proposta da Agostino nel *De doctrina christiana*: «È assoggettato al segno chi compie qualche atto o venera qualche cosa che hanno valore di segni, senza sapere che cosa significhino»¹⁴. Come abbiamo visto, la capacità di leggere un'immagine, decodificandola, è la stessa che usiamo per produrre un'immagine, codificandola: l'immaginazione. L'idolatria è quindi una disfunzione della capacità di servirsi di immagini esterne per intervenire sulle proprie categorie.

¹¹ V. Flusser, «Line and Surface», cit., p. 100, trad. mia.

¹² V. Flusser, «O mediterrâneo e a imagem», cit.

¹³ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 114.

¹⁴ Agostino, *De doctrina christiana*, cit., III, IX 13.

L'immaginazione è un metodo per superare l'alienazione, per orientarsi nel mondo. [...] Ma l'immaginazione può capovolgersi dialetticamente e diventare allucinazione. Le immagini che risultano da questa immaginazione capovolta smettono di funzionare come mediazioni e diventano superfici opache che coprono il mondo. I vettori semantici si invertono e indicano verso il loro produttore invece di indicare verso il mondo. L'immaginazione, in tal caso, diventa alienazione intensificata, e l'uomo diventa strumento del suo proprio strumento: invece di servirsi dell'immagine, finisce per adorarla. È contro il pericolo di una tale idolatria, contro la follia dell'immaginazione allucinatoria, che è stata inventata la scrittura¹⁵.

L'idolatria è per Flusser un tale capovolgimento (*Umkehrung*), termine che usa spesso¹⁶, come anche fa spesso riferimento all'inversione dei «vettori semantici»¹⁷. Ma come avviene questo capovolgimento? È una proprietà inerente alle immagini o un errore umano? Se è un errore umano, è evitabile? Forse le immagini hanno la proprietà di far cadere in errore gli esseri umani? Se è una proprietà, è inerente solo alle immagini o anche ad altre forme di mediazione esterna? Se è un errore umano, è legato in qualche modo al suo clima esistenziale, per esempio alla preminenza del pensiero magico, o si riscontra al di là dei condizionamenti culturali?

Bisogna ammettere che Flusser non è molto chiaro nel tener separate le questioni, perché qui, evidentemente, diversi problemi sono intersecati. Fortunatamente si tratta di problemi con cui ci siamo già confrontati, uno per uno, lungo il nostro percorso. Possiamo quindi cercare di districarli, individuando diverse accezioni dell'idolatria. In primo luogo sappiamo che consiste in un capovolgimento dell'immaginazione e dunque non riguarda una proprietà inerente alle immagini, ma un modo di usarne: esistono idoli solo per l'idolatra. È lo sguardo che fa l'idolo, come afferma Marion. Certo, alcune immagini possono essere occasione di caduta, eppure non meccanicamente, non per tutti allo stesso modo.

Nel saggio «Iconoclastia» Flusser parla di due principali errori legati alla lettura delle immagini. Il primo consiste nell'interpretare un'immagine secondo una «convenzione» che non è quella sulla base della quale l'immagine è stata prodotta: «sarebbe un errore leggere le mappe Michelin come se fossero le immagini di

¹⁵ V. Flusser, «Iconoclastia», cit., pp. 79-80.

¹⁶ «Questo capovolgimento della funzione dell'immagine [*Bildfunktion*] può essere chiamato idolatria». V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, cit., p. 9, trad. mia; Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 73, 100, 132, 141, 252.

¹⁷ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 45, 92; Id., *La cultura dei media*, cit., p. 86; Id., *Immagini*, cit., pp. 55-68.

Lascaux (una magia per cacciare i turisti), o come se fossero proiezioni statistiche (proposte per la futura costruzione di strade)»¹⁸. Ogni immagine è codificata in base a un sistema di riferimenti specifico, appartiene a un contesto: in alcuni casi si può risalire a quel contesto dall'analisi dell'immagine (è quello che tenta di fare Leroi-Gourhan con le mitografie paleolitiche), in altri casi è necessario conoscere il contesto per poter leggere l'immagine. Uno strano cartello stradale può rivelarsi essere la provocatoria installazione di un artista: le immagini, spesso appaiono diversamente da ciò che sono. Si tratta del genere di errore da cui ci mette in guardia Platone: un *eidolon* è *eikon* solo se ci appare per ciò che è, una copia, ed è fantasma se viene scambiato per ciò che non è. Un simile errore, per quanto in certi casi possa condurre a gravi conseguenze, viene comunque immediatamente corretto nel momento in cui si viene a conoscenza della convenzione in base a cui l'immagine va interpretata. Possiamo immaginare che lo strano cartello sia un'opera d'arte perché, grazie alla nostra esperienza della segnaletica e del mondo dell'arte sappiamo che non esistono simili cartelli, ma ci sono esempi di simili installazioni artistiche, oppure ci può venire comunicato da altri. L'intero ambito del simulacro che cela la propria natura (si prenda ad esempio il mondo di Matrix) può essere ricondotto a questo tipo di errore, per così dire cognitivo. In un'altra sede Flusser liquida il problema così:

Se definisco un ologramma tanto bene quanto il mio sistema nervoso definisce questa tavola, allora non c'è ragione tecnica per dire che questa tavola è originale e l'ologramma una simulazione o viceversa. Questa è metafisica. [...] Ecco il mio argomento contro Baudrillard¹⁹.

Se l'immagine è indistinguibile dal reale, allora l'immagine è il reale, non ha senso volerle distinguere. Se sono distinguibili, allora, con un po' di attenzione, potranno essere distinte e il problema sarà risolto. Al contrario di autori come Bazin, Barthes o per altri versi Baudrillard, Flusser non è interessato alla relazione tra immagine e referente, come abbiamo visto rispetto ai suoi studi sulla fotografia. L'immagine è uno strumento per orientarsi nel mondo, l'esternalizzazione di un modello di visibilità, di uno schema:

¹⁸ V. Flusser, «Iconoclastia», cit., p. 79, trad. mia.

¹⁹ V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 78.

La parola “reale” non ha alcun senso in connessione con le immagini. Nell’immagine l’immaginario sostituisce il reale e non ha alcun senso chiedersi se il cavallo dipinto sulle pareti di Lascaux sia rappresentato o reale. [...] Il fatto concreto è ciò che è nell’immagine, tutto il resto diventa metafisica²⁰.

Non è questo che interessa a Flusser, non è questa l’idolatria.

«C’è un’altra fonte d’errore, più profonda, che si nasconde nelle immagini, e che ha a che vedere con la dialettica propria a ogni mediazione»²¹. È questa *dialettica della mediazione* a portare al capovolgimento dell’immaginazione e dunque all’idolatria. Le immagini mediano tra noi e il mondo, inquadrano il nostro sguardo, permettendoci di orientarci e di vedere meglio, funzionano come finestre. Produciamo immagini per rappresentarci il mondo (*vorstellen*), ma queste finiscono per coprirlo (*verstellen*)²². Diventano opache, non più finestre, ma schermi. Al di là della bella metafora, cosa intende dire Flusser? L’immagine *serve* per permetterci di orientarci nel mondo: è uno strumento al nostro servizio. Nella terminologia di Agostino appartiene all’ambito dell’*uti* e non del *frui*. Quando le immagini diventano talmente importanti per la nostra comprensione del mondo da apparire insostituibili, perdiamo di vista la ragione per cui usavamo le immagini e queste diventano la nostra ragione di vita. Godiamo di ciò che dovremmo semplicemente usare, direbbe Agostino. Viviamo in funzione delle immagini che abbiamo prodotto, al punto da mettere le nostre vite al loro servizio: «l’uomo diventa strumento del suo proprio strumento»²³.

Ci sono, però, alcuni dettagli, in questa descrizione, che dovrebbero metterci in allarme. In primo luogo l’essere strumento del proprio strumento, simulare i propri simulatori, ricorda da molto vicino quel movimento a cui Flusser ha dato il nome di *Rückschlag*, il contrattacco della tecnica. Noi impieghiamo una tecnologia, per esempio l’immagine, ma questa, una volta che sia stata interiorizzata, contrattacca. In un articolo del 1990, intitolato «Die Macht des Bildes», *il potere dell’immagine*, Flusser usa esplicitamente il concetto di *Rückschlag* in relazione alle immagini.

²⁰ V. Flusser, «Il politico nell’epoca delle immagini tecniche», cit., p. 147.

²¹ V. Flusser, «Iconoclastia», cit., p. 79, trad. mia.

²² Die Bilder «statt die Welt vorzustellen, sie in Wahrheit verstellen». V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen 1983, p. 9.

²³ V. Flusser, «Iconoclastia», cit., p. 80, trad. mia.

Quando le persone producono un'immagine compiono qualcosa di simile a quando si arrampicano su una collina per vedere meglio:

Ciò che guadagnano è una veduta d'insieme [*Aussicht*] che permette loro di non urtare più contro la cosa, ma di cogliere circostanze [*Sachverhalte*]. Ed ecco che questa veduta, questa immagine, contrattacca e le persone cominciano a simulare l'immagine. Cioè cominciano ad agire in una situazione tridimensionale come se si trattasse di una scena, cominciano a pensare a comportarsi in modo "immaginario"²⁴.

Il contrattacco dell'immagine fa prosperare il nostro pensiero visivo, come il contrattacco della scrittura il nostro pensiero concettuale. L'immagine ci fa agire e pensare in modo magico-mitico, secondo la logica delle corrispondenze e della retribuzione, aprendo un mondo in cui tutto si ripete e tutto partecipa a un contesto significativo. Il gallo significa l'alba e l'alba il gallo, l'immagine significa il mondo e il mondo l'immagine: questa reversibilità del mondo magico è quella che Flusser ha in mente quando parla di capovolgimento? La sensibilità di popoli letterati come quello ebraico, informata dalla cultura storica, è anti-magica e quindi anti-idolatrice: è in lotta contro l'immagine. L'idolatria, quindi, coincide con la cultura visiva, con il clima esistenziale della magia? Le immagini non sarebbero in se stesse idoli, ma ci trasformerebbero necessariamente in idolatri a meno di non sbarazzarci di loro prima che possano colpirci realizzando i loro effetti?

Bisogna tenere presente che l'idolatria è un peccato e i peccati non si danno secondo il più e il meno, non rispondono alla logica greca del *pharmakon*. Certo, ci sono peccati più o meno gravi, ma anche il peccato più veniale potrebbe essere evitato e se scomparisse dalla faccia della terra sarebbe meglio. Nonostante rubare per fame sia meno grave che rubare per avidità, un mondo in cui nessuno rubasse sarebbe un mondo migliore. Per gli ebrei un mondo senza idoli sarebbe senza dubbio auspicabile. Ma per Flusser un mondo senza immagini, senza pensiero visivo, sarebbe un mondo migliore? Stando a quanto abbiamo visto sull'equilibrio tra linea e superficie, concettuale e immaginario, possiamo rispondere senz'altro negativamente. Se si affermasse che il pensiero superficiale è idolatrico,

²⁴ V. Flusser, «Die Macht des Bildes», in H. von Amelungen e A. Ujicà (a cura di), *Television/Revolution: Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*, Jonas, Marburg 1990, p. 118, trad. mia.

bisognerebbe ammettere che un po' di idolatria è auspicabile, il che non può certo essere detto di un peccato. Se fosse davvero auspicabile eliminare il pensiero visivo, la definitiva vittoria del pensiero concettuale, con la stampa, l'industrializzazione e l'alfabetizzazione di massa, avrebbe portato alla fine di ogni idolatria e invece ha dato vita, secondo Flusser, a una nuova forma di idolatria: «un'idolatria testuale»²⁵.

Nel saggio sulla fotografia, per distinguerla dall'idolatria per le immagini, Flusser la chiama *testolatria*.

La scrittura stessa è una mediazione – proprio come le immagini –, ed è sottomessa alla medesima dialettica interna. [...] Se lo scopo della scrittura è mediare fra l'uomo e le sue immagini, essa può anche alterare le immagini anziché presentarle, e insinuarsi fra l'uomo e le sue immagini. Se ciò avviene, l'uomo diventa incapace di decifrare i propri testi e di ricostruire le immagini che essi significano. Se i testi diventano però irrappresentabili, impossibili da fissare in immagini, l'uomo vive in funzione dei suoi testi. Nasce così una “testolatria”, non meno allucinatoria dell'idolatria²⁶.

In «Iconoclastia» Flusser oppone l'*allucinazione*, la follia idolatrica di vivere in funzione delle immagini, alla *paranoia*, la follia di vivere in funzione dei testi. Paranoia viene dal greco *para-* e *nous* (intelletto): è una distorsione della concettualizzazione, come l'allucinazione è una disfunzione dell'immaginazione. Flusser ha in mente i casi estremi in cui la propria fedeltà a un testo (religioso, scientifico o politico) porta a negare l'assenso non solo ai propri occhi, ma anche al proprio giudizio. Forse l'esempio più famoso di critica alla testolatria è proprio l'atteggiamento anti-legalistico di Paolo, espresso in 2 Cor 3, 6: «la lettera uccide, lo Spirito dà vita».

L'idolatria è il capovolgimento dell'immaginazione, la testolatria quello della concettualizzazione: l'una e l'altra capacità di gestione dei processi di esternalizzazione. Nella versione tedesca, inedita, di «Iconoclastia», Flusser è molto chiaro: «il pericolo non è che le immagini sostituiscano i testi, ma che le immagini vengano adorate»²⁷. Il problema non sono le immagini in quanto tali e la forma di pensiero che generano, ma la perdita di controllo nel processo di mediazione, l'incapacità di riconoscere un segno e di leggerlo. Si parla del capovolgimento come

²⁵ V. Flusser, *Die Schrift*, cit., p. 91.

²⁶ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., p. 9.

²⁷ V. Flusser, *Iconoklastie*, Flusser Archiv.

di una dialettica propria *a ogni mediazione* e non solo a ogni immagine. «Questo capovolgimento del rapporto “immagine-realtà”, che indusse gli uomini a vivere in funzione delle immagini, è ciò che i profeti chiamarono “idolatria”, e ciò che la filosofia moderna chiama “estraniazione”»²⁸.

Il termine *Entfremdung*, di cui abbiamo già parlato, è usato da Flusser in modo ambiguo. A volte descrive la natura dell’essere umano, che è da sempre straniato e perciò ha bisogno di mediazioni: avendone bisogno da sempre è già da sempre mediato e l’estraniazione finisce per coincidere, a volte, con la mediazione. Altre volte sembra essere quella tensione che porta l’essere umano a non irrigidirsi al livello in cui si trova, ma a rimediarsi ancora, a spingere i propri confini sempre oltre, estendendosi ed esternalizzandosi. Altre ancora pare indicare quel diventare altro da sé che l’interiorizzazione di una nuova tecnologia comporta. In generale l’estraniazione sembra molto vicina al concetto di *contrattacco*. Forse l’idolatria, «che la filosofia moderna chiama estraniazione», consiste nel *Rückschlag* implicato in ogni mediazione?

Flusser ha messo in chiaro che il *contrattacco* non va inteso in senso essenzialmente negativo, anzi è ciò che ci permette di volta in volta di adattarci alle trasformazioni dell’ambiente e addirittura, per chi impari a intervenire in questo gioco, a trasformare il mondo esterno per ottenere *di ritorno* una trasformazione desiderata in noi. È la dialettica dell’esternalizzazione e dell’interiorizzazione, il *capovolgimento* della protesi in epitesi: «questo contrattacco (“feedback”) è ciò che distingue noi esseri umani dagli altri esseri viventi»²⁹. Come può questa dialettica essere idolatria? Come può un autore che è convinto della costitutiva mediatezza dell’essere umano – convinto che la stessa dignità umana consista in questo continuo rimediarsi – denunciare ogni mediazione come idolatria?

Flusser, forse in modo non molto chiaro, sta affermando qualcosa di diverso. Lo avevamo già anticipato nelle premesse, ma ora possiamo farci un’idea migliore di cosa si intenda. L’idolatria, o meglio l’estraniazione, è strettamente legata al processo di mediazione, ma non è implicata necessariamente da quest’ultima. È una sua disfunzione. Ogni forma di *estraniazione* può essere riportata a un processo di *esternalizzazione* fallito. Per comprendere l’*Entfremdung*, nell’accezione di Flusser,

²⁸ V. Flusser, «Il politico nell’epoca delle immagini tecniche», cit., p. 141.

²⁹ V. Flusser, «Die Macht des Bildes», cit., p. 118, trad. mia.

bisogna far dialogare il concetto di *Rückschlag* con quello che Agostino definisce l'*assoggettamento al segno*, di cui l'*assoggettamento all'immagine* (l'idolatria), è solo un caso. Si deve ammettere che *rimediarsi* è un'operazione molto delicata. L'esternalizzazione può fallire, anzi, fallisce il più delle volte. Solo se si è consapevoli di questo rischio, si può reagire nel modo giusto ai contrattacchi, anticipandoli.

L'idolatria, la testolatria e la nuova idolatria, sono disfunzioni della capacità di gestire il processo di esternalizzazione, quella capacità che abbiamo definito *Einbildung*, che Flusser chiama di volta in volta *Imagination*, *Konzeptualisation* o *Technoimagination*, a seconda che il codice sia quello delle immagini, dei testi o delle immagini tecniche. L'idolatria è un malfunzionamento dell'immaginazione, la capacità specifica di esternalizzare il pensiero in immagini. La testolatria è malfunzionamento della concettualizzazione, la capacità specifica di esternalizzare il pensiero in testi. La nuova idolatria è un malfunzionamento dell'immaginazione tecnica, la capacità specifica di esternalizzare il pensiero in immagini tecniche.

Tutti coloro che hanno opposto «una resistenza reazionaria alle immagini»³⁰, i critici apocalittici dell'idolatria nell'epoca dei nuovi media, si sono sbagliati, perché «non sono le nuove immagini a minacciare la ragione»³¹, ma il malfunzionamento della nostra immaginazione tecnica.

La tecnocrazia che ci minaccia non è un sintomo della tecnoimmaginazione, al contrario è il sintomo della sua assenza. I tecnocrati sono cattivi produttori di film e i funzionari, gli *apparatschik*, sono cattivi attori e cattivi truccatori³².

5.2 Idolatria oggi

È davvero possibile parlare di una *nuova idolatria*? Si tratta di un'espressione meno innocua di quanto possa sembrare. In primo luogo perché presuppone che possa essere distinta dalla *vecchia* idolatria, e poi perché presume che un concetto nato in un ambito teologico specifico possa essere ripreso in un contesto profano. In

³⁰ V. Flusser, *A scritta*, cit., p. 223.

³¹ V. Flusser, «Iconoclastia», cit., p. 84, trad. mia.

³² V. Flusser, «Produzione e consumo di film», cit., p. 94.

«Idolatrie heute», dove confronta le posizioni di Baudrillard, Anders e Flusser, Hans Belting si pone soprattutto questo secondo problema. «Il concetto di idolatria contiene un elemento di accusa»³³ che presuppone una posizione esterna (*externen Standort*)³⁴ da cui questa accusa possa essere sostenuta: dire idolatria, vuol dire descrivere *ex negativo* ciò che idolatria non è. Condannare i falsi dèi presuppone la fede nell'unico vero Dio («non avrai altri dei di fronte a me»³⁵), stigmatizzare l'immagine come falsa implica la possibilità di riconoscere il vero, rifiutare la mediazione significa credere nell'immediatezza. La nostra cultura secolarizzata e scettica è ancora capace di individuare un'isola di verità per preservarsi dal mare dell'idolatria? Secondo Belting, l'aspetto paradossale dei nuovi critici dell'idolatria è che sono accomunati da una diffidenza generalizzata nei confronti non solo delle immagini, ma anche di altre forme di mediazione come i testi e soprattutto rispetto alla stessa possibilità di accedere a una realtà immediata oltre la sua simulazione. L'analisi di Belting si fonda principalmente su un'interpretazione delle posizioni di Baudrillard, su cui tende ad appiattire anche le tesi di Flusser – che, tra l'altro, è l'unico degli autori citati a impiegare il termine idolatria. È davvero così problematico pensare una versione secolarizzata di questo concetto?

Nelle conclusioni del loro libro, Halbertal e Margalit riflettono sugli usi moderni del concetto di idolatria e riconoscono tre modalità secondo cui il concetto può essere secolarizzato. La prima è per *sostituzione* di Dio con un valore (o un sistema di valori) che può essere preso come punto di riferimento (come *Standort*) a partire dal quale riconoscere i falsi valori come idoli. Francis Bacon, per esempio, opporrebbe «gli idoli della mente» al metodo scientifico; in Marx il denaro come alienazione del lavoro corrisponderebbe al dio straniero (*alien god*) e si opporrebbe alla dignità dell'essenza del genere umano. Una seconda modalità di secolarizzazione dell'idolatria è per *estensione*: «the category of idolatry, which is extended to include all its possible opposites, stands against the very idea of a system»³⁶. Si tratterebbe cioè di una critica metodologica all'idolatria, dal cui punto di vista qualsiasi cosa si ponga come punto di riferimento assoluto – incluso il

³³ H. Belting, «Idolatrie heute», cit., p. 267.

³⁴ Ivi, p. 271.

³⁵ Es 20, 3.

³⁶ M. Halbertal e A. Margalit, *Idolatry*, cit., p. 244.

metodo induttivo di Bacon o la natura umana per Marx – diventa idolo. Un esempio di questo atteggiamento sarebbe quello di Wittgenstein, secondo cui la filosofia deve limitarsi a distruggere gli idoli ed evitare di crearne di nuovi. Il concetto di idolatria potrebbe così essere formulato secondo una “regola generale”: qualsiasi valore non assoluto che viene considerato assoluto e richiede che gli si dedichi la vita, è idolatria³⁷. O ancora: nessun valore umano dev’essere reso assoluto. La terza maniera di ripensare l’idolatria oggi sarebbe per *inversione* dei valori pagani e di quelli monoteisti: una critica neo-pagana alla chiusura dei valori giudaico-cristiani. In quest’ultimo gruppo potrebbero essere ricondotti, sempre secondo Halbertal e Margalit, Hume, quando elogia il pluralismo pagano contro il dogmatismo monoteista, Macchiavelli, quando celebra le virtù civiche dei Romani, e soprattutto Nietzsche, quando “filoidolatricamente” esalta l’autoaffermazione opponendosi alla morale da schiavi cristiana.

Il problema principale di questa ricostruzione è il fatto di non tener conto che la stessa possibilità della secolarizzazione è inaugurata da una certa concezione del divino a cui corrisponde una determinata nozione di idolatria – per non parlare del fatto che si possono pensare diverse forme di secolarizzazione, ognuna legata a una particolare concezione del divino. Nietzsche può essere considerato “filoidolatrico” solo se per idolatria si intende il peccato di chi crede di potersi salvare con le proprie forze, non certo se si intende l’incapacità di leggere i segni. Per tracciare delle coordinate in base alle quali distinguere queste diverse posizioni può essere utile riprendere brevemente i risultati della prima parte di questa tesi.

All’inizio di questo percorso si è detto che per comprendere l’idolatria si deve rinunciare a una definizione univoca e decontestualizzata. Si è cercato quindi di mostrare l’ampio spettro di usi possibili del termine, diversi anche se in qualche modo legati da *somiglianze di famiglia*. Molte sono le classificazioni che possono essere proposte. Halbertal e Margalit, nelle conclusioni del loro *Idolatry*, elencano quattro principali concezioni dell’idolatria: il *tradimento* (come adulterio e come infedeltà del vassallo), l’*errore* (tanto di rappresentazione quanto metafisico: attribuire a Dio caratteristiche che non gli sono proprie), la *trasgressione della gerarchia* (per cui a un elemento intermedio viene attribuita una funzione primaria),

³⁷ Ivi, p. 246.

e il *culto straniero* (culto del Dio straniero e modalità estranea di rendere culto a Dio). Come già detto, tuttavia, il lavoro di Halbertal e Margalit ha il limite di considerare quasi esclusivamente le concezioni ebraiche dell'idolatria, senza tenere in adeguato conto le profondissime trasformazioni del concetto avvenute in ambito cristiano. Alla luce dell'analisi di queste ultime, le distinzioni proposte paiono trascurabili variazioni sul tema, mentre la concezione dell'idolatria elaborata da Paolo e sviluppata dai Padri della chiesa fino ad Agostino non può in alcun modo essere ridotta a quella veterotestamentaria, perché poggia su una diversa logica.

Grazie soprattutto alle riflessioni di Girard, riprese da Flusser, possiamo pensare a una prima concezione dell'idolatria fondata su un principio di *discriminazione* – non solo tra il culto corretto e quello degli altri, ma ancor prima tra sacro e profano – e una concezione che riflette un principio di *inclusione* – dello straniero, del peccatore, ma anche e per prima cosa della carne. Nel primo caso l'idolatria consiste in una profanazione, nel superamento di un limite invalicabile (la rappresentazione del Dio invisibile, l'interazione con oggetti impuri e sacrileghi); nel secondo non consiste in un'azione determinata, ma nell'intenzione con cui la si compie, nell'attribuire alle cose un valore errato, confondendo mezzi e fini e quindi in una mancanza di amore per Dio e per il prossimo. Si tenga presente che queste due logiche non sono riconducibili semplicemente alla distinzione tra giudaismo e cristianesimo, nonostante tendano a essere polarizzate in questo senso, perché ebrei come Hillel tendono a una logica dell'inclusione e cristiani come Ippolito o, in parte, Tertulliano tendono a una logica della discriminazione.

Si potrebbe parlare di *idolatria come tradimento*, prendendo in prestito un'espressione di Halbertal e Margalit, per la concezione dell'idolatria legata al principio della discriminazione: questa consiste in una trasgressione e richiede dunque una qualche norma da violare o qualcosa di sacro da profanare. Perché si tradisce il patto con Dio? Perché si agisce secondo una logica della retribuzione: lo si segue solo fino a quando si ottiene qualcosa in cambio, poi ci si rivolge ad altro. Chi si comporta così crede di poter fare a meno di Dio, di essere autosufficiente e ancor peggio di avere l'alterità sotto il proprio controllo. Si pretende che Dio ci restituisca in proporzione a quanto si offre a Lui e quindi, in fin dei conti, si usa Dio e il mondo come strumento per ottenere ciò che si vuole. È per questa ragione che l'ebraismo

condanna così duramente la magia e la divinazione, attraverso cui si tenta di controllare il mondo a proprio piacimento, di ridurne l'imprevedibile alterità. La moderna diffidenza verso la tecnica ha origine in questa concezione: è il *Gestell* heideggeriano, che riduce il mondo a un giacimento di risorse, eliminandone quanto più possibile il carattere *altro* e imprevedibile³⁸.

La concezione dell'idolatria legata al principio dell'inclusione potrebbe essere definita *idolatria come cattiva coscienza*. Secondo questa logica, tutto è un possibile oggetto d'amore, anche il nemico, a patto che in lui si ami Dio: tutto è mezzo di un unico fine trascendente. Tutto è già incluso, tutto è già mediato, verrebbe da dire. La «cattiva coscienza»³⁹ consiste nel rimuovere la consapevolezza che siamo noi a operare qualsiasi discriminazione: tutti i miti sono costruiti e vivono del potere che è loro attribuito dal nostro oblio della loro genesi⁴⁰. L'impurità non è in certe cose o in certi atti, ma nell'intenzione con cui si agisce: non nell'immagine, ma in un cattivo uso dell'immaginazione. Gli idoli non esistono, ma quando vediamo qualcosa come se fosse un idolo, quello agisce sulla nostra coscienza. Perché rimuoviamo la nostra consapevolezza che gli idoli non esistono? Diverse spiegazioni possono essere avanzate, ma la prima è che ciò avvenga per *consuetudine*: perché si pensa ancora magicamente, non si è interiorizzata la coscienza storica, al sapere monoteistico oggettivo non si è ancora unita «la ferma consapevolezza soggettiva che esiste un solo Dio e che le divinità adorate dagli idolatri sono inesistenti»⁴¹.

La prima concezione dell'idolatria è stata secolarizzata suo malgrado: anzi, la secolarizzazione stessa è idolatria – una profanazione, un tradimento. Questo era il punto di vista di Vicente Ferreira da Silva e di Mircea Eliade: una denuncia dei nuovi idoli che serve a salvare ciò che di sacro è rimasto e che può essere sostenuta solo

³⁸ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, cit.

³⁹ V. Flusser, «Do estranho», cit., p. 129, trad. mia; G. Anders, *L'uomo è antiquato*, I, cit., p. 24.

⁴⁰ «Da tempo ormai, d'altronde, siamo stanchi di tutte le spiegazioni e preferiamo attenerci alla foto, che ci sgrava dalla necessità del pensiero concettuale, esplicativo, e ci risparmia la fatica di dedicarci alle cause e alle conseguenze della guerra del Libano: lo vediamo con i nostri occhi dall'immagine che aspetto ha la guerra. [...] [Il funzionario] ha una coscienza storica, critica, ma la sopprime. Sa che nella guerra del Libano non si scontrano il bene e il male, ma che lì cause specifiche hanno conseguenze specifiche. Sa che lo spazzolino a denti non è un oggetto sacro, ma un prodotto della storia occidentale. Deve però rimuovere questa sua maggior conoscenza. Come potrebbe altrimenti acquistare spazzolini da denti, avere opinioni riguardo al Libano, archiviare atti, riempire formulari, farsi una vacanza, andare in pensione, insomma: funzionare? La foto è al servizio proprio di questa soppressione della facoltà critica, è al servizio del funzionamento». V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit, pp. 82-84.

⁴¹ G. Barbaglio, *La prima lettera ai Corinzi...*, cit., p. 384.

perché all'idolatria si può ancora opporre una ierofania. La concezione dell'idolatria come cattiva coscienza, al contrario, è stata il principale agente del processo di secolarizzazione: da questo punto di vista ciò che ancora si presenta come ierofania è mito, un idolo non esistente a cui dà vita lo sguardo di chi ci crede. Certo, anche questa concezione è fondata sulla fede in Dio – solo perché di Lui si può godere si deve usare del resto del mondo – e la perdita di questa fede non era contenuta nel “progetto”. Tuttavia, questo secondo modello *permette*, in una versione secolarizzata, una gerarchia dinamica dei mezzi e dei fini, dove i confini non sono rigidamente tracciati e idolatria non è godere di qualcosa di cui per natura non si possa godere, ma godere di ciò che ci si era prefissati di usare come semplice mezzo: è il capovolgimento involontario dei mezzi e dei fini (della *Bildfunktion*, per usare il vocabolario di Flusser).

Questa lunga digressione serve a mostrare come nella gran parte dei casi, chi usa oggi il concetto di idolatria, non distingue chiaramente queste due concezioni tra loro incompatibili. Lo stesso Belting sembra avere in mente l'idolatria come tradimento, quando richiama Baudrillard, Anders e Flusser per il fatto di denunciare l'intera società dei media, senza riconoscere un luogo (*Standort*) non idolatrico da poter opporre al resto. Ma se idolatrico è lo sguardo, e non le cose in se stesse, allora tutto può esserlo e niente lo è davvero. Non si tratta di riconoscere «una posizione esterna»⁴², ma un diverso *uso* delle immagini. Se per Baudrillard e Anders questo può essere discusso, non c'è dubbio che per Flusser sia possibile un uso positivo delle immagini, anzi, è proprio questo uso a permettere un allenamento dell'immaginazione tecnica.

Secondo Anders, alla nuova «iconomania» non corrisponde un adeguato incremento dell'immaginazione, che anzi sembra contrarsi. Flusser deve aver subito il fascino della «filosofia della discrepanza» e di una «filosofia d'occasione»⁴³: le riflessioni di quest'ultimo sulla testolatria sono senz'altro debitorie della teoria di Anders di uno scarto tra la nostra capacità di produrre e quella di immaginare. È a questo paradigma che si riferisce Flusser quando afferma che nel XIX secolo il

⁴² H. Belting, «Idolatrie heute», cit., p. 271, trad. mia.

⁴³ G. Anders, *L'uomo è antiquato I*, cit.; per un approfondimento sulla teoria delle immagini in Anders si veda S. Velotti, «L'antropologia di Günther Anders e l'ambivalenza delle immagini», *Lo sguardo*, 3, giugno 2010; per un confronto tra Flusser e Anders si veda P. Bozzi, *Vilém Flusser...*, cit., pp. 140-184.

mondo è diventato inimmaginabile: avendo esternalizzato la nostra capacità produttiva nelle macchine e una quantità immensa di informazioni nei testi, la nostra capacità di produrre simboli adeguati a rappresentare il mondo è insufficiente. Possiamo immaginare per ipotiposi la gravità newtoniana in una mela che cade, ma non riusciamo a immaginare l'equazione di un frattale di Mandelbrot ($z = z^m + c$). Tuttavia, Flusser è convinto che questa discrepanza stia venendo superata: la fotografia (il cui occhio meccanico è in grado di raggiungere luoghi irraggiungibili dall'occhio umano⁴⁴) e le altre immagini tecniche (soprattutto quelle sintetiche) sono in grado di rendere rappresentabile ciò che l'immaginazione umana non era in grado di rappresentare. Abbiamo spostato la nostra immaginazione negli apparati: il sistema umano-apparecchio è ora dotato di un'immaginazione aumentata e il fatto che l'organismo biologico dipenda sempre più da protesi tecniche per svolgere operazioni che prima compiva da solo, non è per Flusser un problema. Lo è invece l'incapacità di gestire questo processo e quindi di leggere le immagini tecniche.

5.3 Simulazione e cattiva coscienza

In quali fenomeni si ritrova oggi l'idolatria? Sappiamo che si tratta di un capovolgimento dell'immaginazione e della funzione dell'immagine: c'è idolatria quando non siamo più in grado di leggere le immagini come mediazioni e non le trattiamo più come mezzi, ma come fini. Non si tratta semplicemente di scambiare le immagini per la realtà, non si tratta di *eidola* in senso platonico, di simulacri che ingannano i sensi. Persino la realtà virtuale meglio realizzata e più immersiva non ci illude davvero e soprattutto funziona proprio perché la riconosciamo come tale. Ci emoziona il fatto che *sembri* vera ed è efficace, per esempio come strumento terapeutico, per la stessa ragione⁴⁵. Il vero pericolo, quindi, non è quello di

⁴⁴ Si veda a proposito il concetto di *phantom shot* elaborato dal filmmaker Harun Farocki, amico e collaboratore di Flusser. H. Farocki, «Phantom Images», *Public*, 29, 2004, pp. 12-24.

⁴⁵ Nella quarta parte del video *Serious Games, A Sun with no Shadow*, sull'uso bellico e terapeutico della realtà virtuale, Farocki mostra come il programma usato per fini terapeutici sia leggermente più semplice di quello per l'addestramento, in particolare non mostrerebbe ombre: si potrebbe avanzare l'ipotesi che proprio per stimolare una riattivazione del lavoro dell'immaginazione, si lascino degli spazi non costruiti che possano essere reintegrati in modo diverso da come il programmatore avrebbe potuto fare.

confondere realtà e immagine *cognitivamente*, ma *esistenzialmente*: il rischio è quello di vivere in funzione dell'immagine. Si è consapevoli che si tratta *solo* di un'immagine, ma con cattiva coscienza si agisce come se quell'immagine contasse più di ciò che rappresenta: non si producono immagini per documentare ciò che avviene, ma si compiono azioni e si provocano eventi in funzione della produzione di immagini.

Gli uomini che si vedono nel cinegiornale – non solo il presidente della repubblica e gli sportivi, ma anche terroristi e scienziati – non sono “eroi” che agiscono storicamente, bensì attori cinematografici che con un occhio sbirciano la camera di ripresa. La luna è stata “conquistata” dagli astronauti americani, perché in televisione si potesse vedere questo e il discorso di Nixon e anche i terroristi dirottano aerei per essere filmati⁴⁶.

Se l'immagine fosse riconosciuta davvero come un mero segno, tutto ciò non avverrebbe. Solo se le si attribuisce una qualche forma di valore simbolico questa può acquisire una tale importanza⁴⁷. Il corrispondente contemporaneo dello sguardo idolatrico che ai tempi di Paolo vedeva nelle carni immolate agli idoli qualcosa di più di un semplice pezzo di carne, è probabilmente l'esigenza di individuare nelle immagini un'efficacia simbolica. È quest'esigenza, che nasce probabilmente dal rimpianto per un mondo sempre più povero di ierofanie, a trasformare le immagini tecniche in nuovi idoli:

Caricata di questa disposizione esplicativa, la superficie dell'immagine è “piena di dei”: in essa, tutto è buono o cattivo – i carri armati sono cattivi, i bambini sono buoni, Beirut in fiamme l'inferno, i medici vestiti di bianco gli angeli. Sulla superficie dell'immagine circolano forze misteriose, alcune delle quali hanno nomi assiologici: “imperialismo”, “giudaismo”, “terrorismo”. La maggior parte di queste forze, invece, non ha nome, e sono queste che conferiscono alla foto un'atmosfera indefinibile, ne costituiscono il fascino e ci programmano ad agire ritualmente⁴⁸.

⁴⁶ V. Flusser, «Il politico nell'epoca delle immagini tecniche», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 101.

⁴⁷ Si pensi ai diversi casi di omicidi o suicidi in diretta, dove persino la morte avviene in funzione dell'immagine. Per esempio si veda il caso dell'omicidio di Alison Parker e Adam Ward, dove l'assassino ha ripreso tutto in soggettiva e ha postato il video sui *social network* prima di suicidarsi. Cfr. A. Pinotti e A. Somaini, *Cultura visuale*, Einaudi, Torino 2016, p. 266.

⁴⁸ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 81-82.

Oltre alla guerra del Libano del 1982, le cui immagini erano su tutti i giornali e in tutti i canali televisivi nei mesi in cui Flusser scriveva il saggio sulla fotografia, un altro caso eclatante di un evento la cui rappresentazione mediatica ha avuto caratteri idolatrici è la rivoluzione rumena del 1989, a cui Flusser dedica diversi studi negli ultimi anni della sua vita⁴⁹. Tutto ciò che è avvenuto in quei giorni, dalle prime manifestazioni a Bucarest, alla fuga dei coniugi Ceaușescu in elicottero, alla loro esecuzione, è stato filmato e trasmesso in diretta TV. L'esigenza di *rendere simbolico* un momento che rischiava di avere luogo in sordina, come mera transizione amministrativa, ha portato in massa la popolazione a voler filmare ciò che accadeva (tantissimi sono i filmati amatoriali, nonostante le telecamere non potessero essere così diffuse nella Romania degli anni '80), o a voler apparire nei filmati. Fatto ancora più indicativo: molti momenti cruciali di quei giorni sono avvenuti non solo in diretta, ma all'interno degli studi televisivi. In quei filmati è inevitabile notare un tono particolarmente estetizzante e kitsch, espressione del tentativo di restituire a quelle immagini una qualche forma di efficacia simbolica e di rispondere a un dilagante senso di derealizzazione e anestetizzazione. Paradossalmente, secondo Flusser, sono state proprio le modalità di reazione a quel disagio ad averlo incrementato, generando «una antestetizzazione della coscienza di tutti gli interessati (anche delle emittenti)»⁵⁰. Pietro Montani, nelle prime pagine di *L'immaginazione intermediale*, nota come gran parte delle drammatiche immagini della strage di Beslan, avvenuta nel 2004 nell'Ossezia del Nord, fosse stata presentata dai media con una serie di accorgimenti estetizzanti – musiche, slow-motion, distorsione dei colori – testimoniando, insieme a un certo cattivo gusto, anche la non troppo consapevole impressione che quelle immagini avessero bisogno di essere elaborate, perché la loro crudezza avrebbe impedito ai telespettatori di

⁴⁹ V. Flusser, «Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution», in Id., *We Shall Survive in the Memory of Others*, cit., pp. 16-21, testo tratto da un intervento tenuto durante il primo dei tanti convegni sul tema, «The media are with us: the role of television in the Romanian revolution», 07/04/1990; Id., «Il politico nell'epoca delle immagini tecniche», cit.; Id., «Die macht des Bildes», cit.; nonché una breve aggiunta a Id., «Le geste filmique», in Id., *Les gestes*, cit., p. 166. Per un approfondimento delle riflessioni di Flusser, rispettivamente, sulla guerra del Libano e sulla Rivoluzione rumena, mi permetto di rimandare a F. Restuccia, «La realtà sta nella fotografia. Autenticazioni delle immagini della guerra del Libano», *Carte semiotiche, Le immagini del controllo*, Annali 4 – dicembre 2016, pp. 160-170; Id., «Le immagini al potere: Flusser e il falso di Timișoara», *Elephant & Castle*, novembre 2017.

⁵⁰ V. Flusser, «Lo spazio civico e le nuove tecnologie», in Id., *La cultura dei media*, cit., p. 188.

vederle davvero⁵¹. Un problema simile era stato posto già nel 1969 dal *filmmaker* Harun Farocki⁵² che, nel video *Inextinguishable Fire*, si chiede:

Come possiamo mostrarvi il napalm in azione? E come possiamo mostrarvi le ferite causate dal napalm? Se vi mostriamo immagini delle bruciature del napalm, chiuderete gli occhi. Prima chiuderete gli occhi davanti alle immagini. Poi chiuderete gli occhi davanti ai ricordi. Poi chiuderete gli occhi davanti ai fatti. Poi chiuderete gli occhi davanti all'intero contesto⁵³.

Tanto nel caso dei giornalisti italiani che raccontano della strage di Beslan, quanto nel caso dei rivoluzionari rumeni, si può notare il tentativo di voler dare forma all'eccezionalità di ciò che si mostra. Non una semplice testimonianza, ma un simbolo. Un'icona, verrebbe da dire, ma si sa che quando un'icona è fatta da mano umana senza ispirazione divina, va chiamata *idolo*.

Serge Daney, in un breve articolo sulla rappresentazione mediatica della morte dei coniugi Ceaușescu, si domanda se la televisione è capace di una qualche efficacia simbolica e definisce il simbolico come «tout acte qui scande la durée et instaure le temps pour un groupe d'individus qui – de ce fait même – se reconnaît embarqué sur un seul et même esquif»⁵⁴. Questa definizione permette di ricondurre immediatamente il simbolico a una logica della discriminazione: scandisce il tempo, crea un'identità comunitaria. La dimensione globale della televisione, quindi, ne impedisce ogni efficacia simbolica: «c'est son omniprésence qui la rend sans pouvoir. Mondiale et permanente, elle ne scande plus rien. Zappable et corvéable à merci, elle ignore la catharsis. Dénuée de hors-champ, elle est aussi sans autrui»⁵⁵. La televisione è universale e inclusiva, annulla ogni differenza e quindi qualsiasi possibilità di una ierofania: non solo non può veicolare un evento simbolico senza disattivarne gli effetti, ma nell'epoca della televisione, le coscienze che hanno interiorizzato le immagini tecniche non sono più in grado di accedere a quel tipo di

⁵¹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. VII-XVII.

⁵² Su H. Farocki si veda T. Elsaesser (a cura di), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2004, che contiene anche diversi saggi dello stesso Farocki, e G. Didi-Huberman, «Rendere un'immagine», in *Aut Aut*, 348, *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 6-27.

⁵³ *Nicht löschesbares Feuer* (Harun Farocki, 1969), min. 1:14-1:43, trad. mia.

⁵⁴ S. Daney, «Nicolae et Elena lèguent leurs corps à la télé», in Id., *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Aléa, Lyon 1997, p. 144.

⁵⁵ *Ibid.*

esperienza ai margini del sacro. Dal punto di vista di una logica della discriminazione, la televisione è l'idolo il cui utilizzo porta a definitivo compimento quel processo di secolarizzazione e livellamento: è tradimento. Dal punto di vista di una logica dell'inclusione, invece, la tendenza secolarizzante del medium televisivo non comporta automaticamente effetti idolatrici: questi emergono soltanto nel momento in cui si tenta di ristabilire una dimensione simbolica oramai perduta. Si tratterebbe di un fenomeno simile a quello prodotto dai fotografi di fine ottocento, che tentavano di riprodurre la stessa «aura» delle prime fotografie aggiungendo artificialmente l'alone che un tempo appariva involontariamente⁵⁶. Così, l'esecuzione dei Ceaușescu in TV, non è che «la simulazione rabbiosa di un atto simbolico che non ha fatto presa»⁵⁷.

L'idolatria oggi ha i tratti della simulazione di un atto simbolico. Il termine latino *simulatio* traduceva il greco *hypokrisia*, con cui Paolo accusava la cattiva coscienza di Pietro, che sedeva con i gentili alla presenza di Paolo e si rifiutava di farlo quando erano presenti Giacomo o i suoi emissari. La stessa *hypokrisia* che nei vangeli compare in riferimento agli «atti simbolici» dei farisei: questi erano *hypokrites*, simulatori, quando pregavano ostentatamente per le strade, quando, cioè, agivano *per essere visti*. Nel loro caso si trattava del medium gestuale e non di immagini, ma la dinamica era la stessa: il mezzo si capovolgeva in fine. Invece di gesticolare per aiutare la preghiera, si pregava affinché il gesto fosse visto.

Il più grande critico della simulazione, in tempi recenti, è stato probabilmente Jean Baudrillard, autore che Flusser conosceva personalmente e che considerava – non si sa quanto ironicamente – un amico⁵⁸. In *Lo scambio simbolico e la morte* Baudrillard distingue tre ordini di simulacri, ognuno corrispondente a una fase della produzione: il primo, proprio dell'epoca preindustriale, è il simulacro della *contraffazione*, l'imitazione di un oggetto naturale (un quadro), il secondo, proprio dell'epoca industriale, è il simulacro della *produzione*, la copia realizzata in serie da un prototipo. Nel momento in cui le forme «non sono più meccanicamente riprodotte ma concepite a partire dalla loro stessa riproducibilità»⁵⁹, si ha già a che fare con

⁵⁶ W. Benjamin, «Piccola storia della fotografia», in Id., *Aura e choc*, cit., pp. 225-244.

⁵⁷ S. Daney, «Nicolae et Elena lèguent leurs corps à la télé», cit., p. 144, trad. mia.

⁵⁸ «Mein Freund Baudrillard würde sagen: Ich simuliere den Reißzahn». V. Flusser, *Kommunikologie weiter denken*, cit., p. 41.

⁵⁹ J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 68.

qualcosa di diverso. Il terzo ordine di simulacro, proprio dell'epoca postindustriale, è quello della *simulazione*, che è caratterizzato dal non avere prototipi, costituendo la realtà che rappresenta. Le simulazioni sono «modelli dai quali procedono tutte le forme secondo modulazioni di differenze»⁶⁰. Il termine simulacro, che traduce il greco *eidolon*, porta con sé un'accezione di inganno e illusorietà, che pone dei problemi nel caso della simulazione: come può esserci illusione se la simulazione non rappresenta altro che se stessa? Il tipo di inganno che ci presenta Baudrillard è abbastanza particolare. Non si tratta di un sistema che ci aliena la possibilità di accedere al mondo vero: l'inganno sta nella credenza stessa che il codice si riferisca a un mondo oltre se stesso, cioè «nella critica dell'astrazione dei sistemi e dei codici in nome dei valori "autentici"»⁶¹.

In *Simulacres et simulations* è contenuta una distinzione tra finzione e simulazione che aiuta a fare chiarezza. Un paziente che finge una malattia non è malato, sta semplicemente recitando una parte. «Chi simula una malattia», invece, «ne determina in sé alcuni sintomi»⁶². Sta effettivamente male, ma i sintomi sono provocati dalla simulazione. In psicologia e in sociologia questo processo si chiama *self-fulfilling prophecy*, una profezia che si autoavvera⁶³. Se si tratta un bambino come fosse strano, nei tempi lunghi il bambino si sentirà strano e si identificherà con questa visione di sé al punto da comportarsi di conseguenza. L'affermazione per cui la realtà oggi sarebbe simulata, non significa in alcun modo che sarebbe finta e che nasconderebbe una realtà più autentica, ma al contrario che è diventato impossibile distinguere tra ciò che avviene e la rappresentazione dei fatti, perché evento e rappresentazione hanno un effetto immediato e reciproco l'uno sull'altra.

In una raccolta di saggi intitolata *L'illusione della fine* Baudrillard rilegge gli avvenimenti della Rivoluzione rumena a partire dalla nozione di simulazione. Come Flusser, anche Baudrillard nota un capovolgimento della funzione dell'immagine: «Il fatto che non sia più l'evento a generare l'informazione, bensì il contrario, ha conseguenze incalcolabili»⁶⁴. Chi agisce davanti alle telecamere, in Romania, agisce

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, cit., p. 155.

⁶² J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, cit., p. 12.

⁶³ Baudrillard fa riferimento a questo concetto in Id., *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p. 79; Flusser lo menziona, come già anticipato, nella lettera a Dora del 25/11/1978.

⁶⁴ J. Baudrillard, *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano 1993, p. 28.

in funzione delle immagini: «Una volta si diceva, per smascherare l'artificio: è solo cinema! Solo teatro! Solo letteratura! Questa volta abbiamo potuto dire, davanti alla Romania e alla guerra del Golfo: è TV!»⁶⁵. Per descrivere le interferenze tra gli eventi storici e la loro rappresentazione Baudrillard parla di *effetto Larsen*, «prodotto in acustica dall'eccessiva prossimità di una fonte rispetto al ricevitore, in storia dall'eccessiva prossimità, e quindi dall'interferenza disastrosa, di un evento e della sua diffusione»⁶⁶.

Sono evidenti i punti di contatto tra le riflessioni di Baudrillard e quelle di Flusser, tuttavia è necessario evidenziare uno scarto fondamentale⁶⁷. In un'intervista con F. Rötzer, teorico dei nuovi media molto citato – tra gli altri – da Belting, Flusser rivolge un duro attacco al concetto di simulazione e di simulacro e, come fa notare Guldin⁶⁸, è facile riconoscere un attacco al suo amico Baudrillard:

Mi disturba il concetto di simulazione. Quando qualcosa è simulato, cioè quando assomiglia a un'altra cosa, dev'esserci qualcosa che viene simulato. Nel termine simulazione o simulacro si nasconde una profonda credenza metafisica nel fatto che qualcosa sia simulabile. Non condivido questa credenza [...]. A mio parere nella parola simulazione si nasconde ciò che è restato di una credenza nell'assoluto⁶⁹.

Quest'attacco colpisce soprattutto perché, come abbiamo visto, Flusser usa spesso il termine simulazione. Lo fa, però, nel contesto della sua filosofia della tecnica, intendendo la ripresa selettiva di alcuni tratti pertinenti che permette di replicare una funzione propria di ciò che si simula con maggiore efficacia. Cosa, dell'uso che Baudrillard fa del concetto di simulazione, disturberebbe tanto Flusser? Anche per il primo l'epoca postindustriale non è un'epoca della finzione che nasconderebbe i veri centri di potere. Con il concetto di simulazione Baudrillard intende proprio l'assenza

⁶⁵ Ivi, p. 79.

⁶⁶ Ivi, p. 15.

⁶⁷ Secondo S. Bollmann tra i due sarebbe possibile riconoscere una certa rivalità: nell'ultimo loro incontro, ad un convegno a Essen nel novembre del 1991, pochi giorni prima della morte di Flusser, i due avrebbero abbandonato la sala a metà della presentazione dell'altro. S. Bollmann, «Sprung in die Fiktion. Einige Überlegungen zu Baudrillard und Flusser», cit., p. 103.

⁶⁸ R. Guldin, «Simulakrum und Technobild: Modelle der Gleichzeitigkeit bei Jean Baudrillard und Vilém Flusser», in P. Hubmann, T.J. Huss (a cura di), *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Transcript, Bielefeld 2013, p. 341.

⁶⁹ V. Flusser, *Zwiegespräche*, European Photography, Göttingen 1996, pp. 230-231, trad. mia.

di scarto tra realtà e rappresentazione e quindi l'impossibilità di credere nell'assoluto. Non la scomparsa del reale, ma la scomparsa dell'opposizione tra realtà e immagine: la scomparsa della stessa possibilità dell'autentico e del simbolico. Qualcosa di molto simile, quindi, a quanto afferma Flusser, soprattutto dal momento che entrambi riconoscono come paradossale illusorietà la tendenza che ha l'universo fotografico a rimandare a un referente, come se il fenomeno rappresentato non fosse già stato trasformato dall'immagine che si presenta come innocua rappresentazione. Anche per Flusser la foto di un matrimonio appare come documento di un momento che si pensa essere comprensibile solo al di là della sua rappresentazione fotografica, ma che è in realtà avvenuto in funzione di quella rappresentazione, già informato da questa e, soprattutto, pensabile solo attraverso le categorie della fotografia.

E allora dove si può individuare quello scarto, sottile ma profondo, tra la concezione di Baudrillard e quella di Flusser? Nel giudizio di valore. Baudrillard sembra rimpiangere l'epoca in cui era possibile l'illusione e si poteva sperare di individuare, nel mare delle rappresentazioni, dei valori di scambio e dei segni, l'emergere del *simbolico*. Ora questo non è più possibile: Flusser e Baudrillard concordano nella diagnosi. Perché anche Flusser, allora, non rimpiange quei tempi? Da un lato perché è convinto che il simbolico (la ierofania) non sia l'unico modo di dare senso al mondo e dall'altro perché pensa – nonostante sia spesso poco chiaro e forse anch'egli tenda ogni tanto a confondere i due piani – che il clima esistenziale generato dall'interiorizzazione dell'universo delle immagini tecniche non sia necessariamente idolatrico. Sarebbe possibile, cioè, distinguere il capovolgimento dell'immaginazione proprio dell'idolatria – che ci impedisce di leggere le immagini e ci porta a reprimere la nostra coscienza e a vivere in funzione delle immagini – da altri capovolgimenti provocati dall'interiorizzazione dei nuovi media. In altri termini, l'idolatria non è simulazione, è cattiva coscienza. Una gestione errata del processo di simulazione può provocare fenomeni idolatrici, ma non ogni simulazione implica idolatria.

Il processo accuratamente descritto da Baudrillard ricorrendo all'effetto Larsen, mostra una caratteristica propria di quella che Flusser chiama post-storia: se l'informazione, l'immagine, ha effetto (*wirkt*) sugli eventi, è essa stessa un evento,

entra a far parte in modo indissolubile della realtà che rappresenta, è reale (*wirklich*)⁷⁰. Il significante diventa tanto reale (efficace) quanto il significato, se non addirittura di più: agire sul programma permette di intervenire in modo ancora più profondo che agire sulla sua attuazione⁷¹. Questo significa solamente che le immagini stanno diventando il codice dominante della nostra società: soltanto dal punto di vista di una coscienza ancora storica (informata dalla scrittura), questo slittamento dai testi alle immagini può essere considerato negativamente. L'idolatria nasce da un determinato comportamento nei confronti delle immagini tecniche, quello di chi agisce su di loro tentando di ottenere un'efficacia simbolica che non possono più offrire, invece di imparare a giocare con le immagini. La logica della discriminazione che abbiamo ripreso da Girard è parente del concetto di prima tecnica elaborato da Benjamin: in base a questa logica si agisce, anche nei confronti delle immagini, con serietà, cercando l'attimo risolutivo e non trovandolo si arranca in una simulazione rabbiosa che porta ad agire in funzione dell'immagine. Chi, al contrario ha fatto propria una logica dell'inclusione, ha acquisito familiarità con la seconda tecnica: si è aperto a un gioco combinato (*Zwischenspiel*) con essa, fatto di tentativi e fallimenti e cerca di imparare a padroneggiare sperimentalmente il meccanismo della *self-fulfilling prophecy*. Interviene sulle immagini, consapevole che queste hanno dei potenti effetti di ritorno, ma anche che nessuno di questi è definitivo e tenta quindi di calcolarne gli effetti.

Nel 1992 Harun Farocki⁷² realizza un film sulla rivoluzione rumena insieme ad Andrei Ujică, che due anni prima aveva pubblicato «Die Macht des Bildes» di Flusser. Si tratta di un film prodotto con solo materiale di repertorio che, invece di

⁷⁰ V. Flusser, «Die Macht des Bildes», cit.

⁷¹ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, cit., pp. 45, 92.

⁷² Farocki e Flusser si conoscevano e stimavano, ispirandosi a vicenda e realizzando persino un progetto insieme, *Schlagworte – Schlagbilder* (H. Farocki, V. Flusser, 1986), una conversazione in un caffè di Berlino Ovest in cui i due analizzano il rapporto tra testo e immagine sulla prima pagina di un giornale scandalistico. Nei suoi articoli Farocki cita spesso Flusser, utilizzandone il pensiero anche per rileggere i propri lavori: H. Farocki, «Reality Would Have to Begin», in T. Elsaesser, *Harun Farocki...*, cit., p. 197; H. Farocki, «A Cinematographic Thesaurus. Towards an Archive for Visual Concepts», in T. Elsaesser, *Harun Farocki...*, cit., pp. 279, 282; H. Farocki, «Flusser: Das Universum der technischen Bilder», *Zelluloid*, 25, 1987, p. 80. In quest'ultimo, una recensione a *Immagini*, Farocki traccia un profilo del suo amico che significativamente si adatta tanto bene al pensiero di Flusser, quanto all'opera di Farocki: «Le idee diventano nodi, e ogni volta [Flusser] intreccia questi nodi con una carica e una velocità diverse, provenendo da una diversa direzione. Il suo modo di procedere è intensivo, non estensivo; non conquista nuovi territori, ma esplora uno spazio circoscritto da molteplici cammini» (trad. mia).

tentare ingenuamente di mostrare cosa sia avvenuto in Romania al di là della rappresentazione mediatica, lavora con le immagini che in quei giorni sono state realmente protagoniste. In moltissime scene si inquadrano telecamere che filmano ciò che avviene, televisori che mostrano i fatti o addirittura telecamere che filmano televisori, nel disperato tentativo di fissare sulle immagini una realtà che pare sfuggire e a cui a volte sembra possibile accedere solo attraverso quel canale. Questo avviene senz'altro col "processo" di Ceaușescu, svoltosi in una lontana scuola elementare di campagna, prossima al luogo in cui il dittatore in fuga era stato catturato: un'unica telecamera filma l'evento culmine della rivoluzione a cui il popolo assiste in diretta, lasciando le strade deserte. Chi sente il bisogno di partecipare non può fare altro che filmare il televisore che trasmette quell'unica immagine – o filmare le telecamere che riprendono quel televisore. Proprio su una di queste inquadrature, rimontate in *Videograms of a Revolution*, una voce fuori campo recita:

Sin dalla sua invenzione, il film sembrava destinato a rendere visibile la storia: è stato capace di ritrarre il passato e di mettere in scena il presente. Abbiamo visto Napoleone a cavallo e Lenin sul treno. Il film era possibile, perché c'era la storia. In modo quasi impercettibile, come se si procedesse su un nastro di Möbius, il rapporto si è rovesciato. Guardando avanti dobbiamo pensare: se il film è possibile, allora anche la storia è possibile⁷³.

Il capovolgimento che Farocki descrive con queste parole non è idolatria, ma l'universo delle immagini tecniche. Davanti a questo spettacolo ci si può limitare a essere attori o si può tentare di imparare ad agire post-storicamente, *elaborando* le immagini che programmano il nostro mondo e affiancando a ogni immagine una *contro-immagine* (*Gegenbild*)⁷⁴. La storia, oggi, «è una pellicola da tagliare e montare, solo questi tagli e questi montaggi le conferiscono il suo significato»⁷⁵.

⁷³ *Videogramme einer Revolution* (H. Farocki, A. Ujică, 1992), min. 78:18-79:15, trad. mia.

⁷⁴ Così spiega il suo metodo di lavoro Farocki in un altro film, *Schnittstelle* (H. Farocki, 1995).

⁷⁵ V. Flusser, «Produzione e consumo di film», cit., p. 101.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia delle opere di Vilém Flusser citate nella tesi

1.1 Libri e collettanee

- 1963 *Língua e realidade*, São Paulo, Herder; nuova ed., Annablume, São Paulo 2007.
- 1965 *História do diabo*, São Paulo, Livraria Martins Editora; nuova ed., Annablume, São Paulo 2005.
- 1967 *Da Religiosidade. A literatura e o senso de realidade*, São Paulo, Comissão Estadual de Cultura; nuova ed., Annablume, São Paulo 2002.
- 1973 *La force du quotidien*, Paris, Mame.
- 1974 *Le monde codifié*, Paris, Institut de l'Environnement.
- 1983 *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen, European Photography; *Filosofia da caixa preta*, Hucitec, São Paulo 1985; trad. it. di C. Marazia, *Per una filosofia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- 1983 *Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar*, São Paulo, Duas Cidades; trad. ingl. di R. Maltes Novaes, *Post-History*, Univocal, Minneapolis 2013.
- 1985 *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography; trad. it. di S. Patriarca, *Immagini. Come la tecnologia ha cambiato la nostra percezione del mondo*, Fazi, Roma 2009.
- 1987 *Die Schrift. Hat schreiben zukunft?*, Göttingen, Immatrix; *A escrita. Há futuro para a escrita?*, Anablume, São Paulo 2011.
- 1987 *Vampyrotheutis Infernalis: eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, Göttingen, Immatrix.
- 1991 *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf, Bollmann; *Les gestes*, Al Dante, Marseille 2014; trad. ingl. di N.A. Roth, *Gestures*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014.
- 1992 *Bodenlos: eine philosophische Autobiographie*, Düsseldorf, Bollmann; *Bodenlos: uma autobiografia filosofica*, Anablume, São Paulo 2007.
- 1993 *Vom Stand der Dinge: eine kleine Philosophie des Design*, Göttingen, Steidl; *Filosofia del design*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- 1994 *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen: Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*, Bensheim, Bollmann.
- 1994 *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, Bernsheim, Bollmann.
- 1995 *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*, Mannheim, Bollmann; *Ser judeu*, Anablume, São Paulo 2014.

- 1996 *Zwiegespräche*, Göttingen, European Photography.
- 1996 *Kommunikologie*, Frankfurt am Main, Fischer.
- 1998 *Ficções filosóficas*, São Paulo, EdUSP.
- 1998 *Medienkultur*, Frankfurt am Main, Fischer; trad. it. di T. Cavallo, *La cultura dei media*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- 1998 *Vom Subject zum Project: Menschwerdung*, Frankfurt am Main, Fischer.
- 1999 *A dúvida*, Rio de Janeiro, Relume Dumará; nuova ed., Annablume, São Paulo 2011.
- 2002 *Writings*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- 2008 *Kommunikologie weiter denken*, Frankfurt am Main, Fischer.
- 2010 *We Shall Survive in the Memory of Others*, Colonia, Walther König.

1.2 Articoli e saggi

- 1961 «Da influencia da religião dos gregos sobre o pensamento moderno», *Revista Brasileira de Filosofia*, a. 11, n. 42, pp. 206-217.
- 1963 «Judaismo como anti-paganismo», *Crônica israelita*, São Paulo, 16 settembre.
- 1965 «Judaismo como fonte do ocidente», *Crônica israelita*, 16 gennaio; in Id., *Ser judeu*, cit., pp. 91-100.
- 1965 «Não imaginarás», *O Estado de São Paulo*, 9 ottobre; in Id., *Ser judeu*, Anablume, São Paulo 2014, pp. 209-217.
- 1966 «Do espelho», *O Estado de São Paulo*, 6 agosto; in Id., *Ficções filosóficas*, cit., pp. 67-72.
- 1967 «Da religiosidade», in Id., *Da religiosidade*, cit., pp. 15-21.
- 1967 «Do funcionário», in Id. *Da religiosidade*, cit., pp. 83-89.
- 1967 «O “Iapa” do Guimarães Rosa», in Id., *Da religiosidade*, cit., pp. 155-160.
- 1967 «O projeto», in Id., *Da religiosidade*, cit., pp. 113-132.
- 1967 «Resenha», in Id., *Da religiosidade*, cit., pp. 139-145.
- 1969 «Breve relato de um encontro em Platão», *Revista Brasileira de Filosofia*, n. 19, pp. 444-446.
- 1969 «Da banalidade do mal», *O Estado de São Paulo*, 26 luglio; trad. it., «Sulla banalità del male», *Flusser Studies*, 19, maggio 2015.
- 1973 «Line and Surface», *Main Currents*, a. 29, n. 3, pp. 100-106.

- 1975 «Geste et sentimentalité», *arTitudes International*, n. 25-27; in Id., *Les gestes*, cit., pp. 249-264.
- 1978 «Die kodifizierte Welt», *Merkur*, a. 32, n. 359, 4; trad. it., «Il mondo codificato», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 3-13.
- 1979 «Iconoclastia», *Cavalo azul*, n. 8, pp. 78-84.
- 1980 «Uma questão de modelos», *Shalom*, a. 16, n. 181, pp. 10-12; in Id., *Ser Judeu*, cit., pp. 56-61.
- 1982 «Ame teu outro como a ti proprio», *Shalom*, a. 18, n. 206.
- 1982 «Líbano, vídeo e objetividade», *Shalom*, a. 18, n. 214, pp. 36-37.
- 1983 «Do rito judaico», *Shalom*, a. 18, n. 211, pp. 22-24; in Id., *Ser judeu*, cit., pp. 117-124.
- 1984 «O mediterrâneo e a imagem», *Arte em São Paulo*, n. 28.
- 1987 «On Edmund Husserl», *Review of the Society for the History of Czechoslovak Jews*, n. 1, p. 98.
- 1988 «Ein neuer Platonismus», *kulturRRevolution*, n. 19, p. 6.
- 1988 «Gebrauchsgegenstände», *Basler Zeitung*, 8 settembre; trad. it., «Design: un ostacolo alla rimozione di ostacoli?», in Id., *Filosofia del design*, cit., pp. 51-55.
- 1989 «Der Hebel schlägt zurück», *Design Report*, n. 12; trad. it., «La leva passa al contrattacco», in Id., *Filosofia del design*, cit., pp. 43-46.
- 1989 «Einiges über dach- und mauerlose Häuser mit verschiedenen Kabelanschlüssen», *Basler Zeitung*; trad. it., «Costruire case», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 172-176.
- 1990 «Das Politische im Zeitalter der technischen Bilder», *Falter*, n. 26, trad. it., «Il politico nell'epoca delle immagini tecniche», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 140-148.
- 1990 «Die Macht des Bildes», in H. von Amelnunx e A. Ujica (a cura di), *Television/Revolution: Das Ultimatum des Bildes. Rumänien im Dezember 1989*, Marburg, Jonas, pp. 116-124.
- 1990 «Die städtliche Raum und die neuen Technologien», in Id., *Nachgeschichten. Essays, Vorträge, Glossen*, Düsseldorf, Bollmann; trad. it., «Lo spazio civico e le nuove tecnologie», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 186-188.
- 1990 «Eine neue Einbildungskraft», in V. Bohn (a cura di), *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 115-126.
- 1990 «Nomadische Überlegungen», *Zeitmitschrift*, n. 2; trad. it., «Riflessioni nomadiche», in Id. *La cultura dei media*, cit., pp. 159-171.

- 1991 «Bilderstatus», in C. Joachimides e N. Rosenthal (a cura di), *Metropolis. Internationale Kunstausstellung Berlin 1991*, Stuttgart; trad. it., «Lo status delle immagini», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 61-78.
- 1991 «Conclusion», *Les gestes*, cit., pp. 319-329.
- 1991 «Der Schein des Materials», in *Bildlicht. Wiener Festwochen*; trad. it., «L'apparenza del materiale», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 239-247.
- 1991 «Le geste de parler», in Id., *Les gestes*, cit., pp. 55-65.
- 1991 «Le geste de peindre», in Id., *Les gestes*, cit., pp. 267-283.
- 1991 «Le geste filmique», in Id., *Les gestes*, cit., pp. 159-166.
- 1993 «Die Fabrik», in Id., *Vom Stand der Dinge*, cit.; trad. it., «La fabbrica», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 177-185.
- 1993 «Filmerzeugung und Filmverbrauch», in Id., *Lob der Oberflächlichkeit*, Düsseldorf, Bollmann; trad. it., «Produzione e consumo di film», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 87-103.
- 1993 «Für eine Phänomenologie des Fernsehens», in Id., *Lob der Oberflächlichkeit*, Düsseldorf, Bollmann; trad. it., «Per una fenomenologia della televisione», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 104-128.
- 1993 «The Future of Writing», *Yale Journal of Criticism*, a. 6 n. 2; in Id., *Writings*, cit., pp. 63-69.
- 1995 «Verbündelung oder Vernetzung?», *Die neue Gesellschaft-Frankfurter Hefte*, n. 1; trad. it., «Distribuzione monodirezionale o in rete?», in Id., *La cultura dei media*, cit., pp. 151-158.
- 1998 «Für eine Theorie der Technoimagination», in Id., *Standpunkte. Texte zur Fotografie*, Göttingen, European Photography, pp. 8-16.
- 2002 «In Search of Meaning», in Id., *Writings*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London, pp. 197-208.
- 2010 «On Religion, Memory and Synthetic Image», in Id., *We Shall Survive in the Memory of Others*, pp. 32-35.
- 2010 «On Writing, Complexity and the Technical Revolutions», in Id., *We Shall Survive in the Memory of Others*, cit., pp. 36-38.
- 2010 «Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution», in Id., *We Shall Survive in the Memory of Others*, cit., pp. 16-21.
- 2013 «Retradução em quanto metodo de trabalho», *Flusser Studies*, 15.
- 2014 «Do estranho», in *Ser judeu*, cit., pp. 125-133.
- 2014 «Judaismo como ritualização», in Id., *Ser judeu*, cit., pp. 109-116.

- 2014 «Ser judeu I», in Id., *Ser judeu*, cit., pp. 75-82;
- 2014 «Ser judeu II», in Id., *Ser judeu*, cit., pp. 83-90;
- 2014 «Ser judeu III», in Id., *Ser judeu*, cit., pp. 101-108.
- 2014 «Toward a General Theory of Gestures», in Id., *Gestures*, cit., pp. 161-176.

1.3 Inediti conservati presso il *Flusser Archiv* di Berlino

- «Do Messias», [SEM REFERENCIA]_2868_DO MESSIAS.
- «Do paganismo», [SEM REFERENCIA]_2869_DO PAGANISMO.
- «Essays», M2-10_52_ENSAIOS.
- «First Sketch for an Introduction to a General Theory of Gesture», 1-GEE-01_2084_GENERAL THEORIE OF GESTURES.
- «Ikonoklastie», [SEM REFERENCIA]_2445_ICONOKLASTIE.
- «Interpretações», [SEM REFERENCIA]_2879_INTERPRETACOES.
- «L'íconoclastie», M27-LIRELI-01_858_L'ICONOCLASTIE.
- «Missão: Homo Sapiens Sapiens», [SEM REFERENCIA]_1673_MISSAO HOMO SAPIENS SAPIENS.
- «Problemas em tradução», BOOKS 34_1_PT_PROBLEMAS EM TRADUÇÃO.
- «Toward a Theory of Video», [SEM REFERENCIA]_2801_TOWARD A THEORY OF VIDEO [V.2].
- Corrispondenza con Bagolini B., Cor_62_INSTITUTO_BRASILIERO_DE_FILOSOFIA.
- Corrispondenza con Bagolini L., Cor_62_INSTITUTO_BRASILIERO_DE_FILOSOFIA.
- Corrispondenza con Ferreira da Silva D., Cor_9_06-DORA_3126_DORA FERREIRA DA SILVA.
- Corrispondenza con Moles A., Cor_110_6_MOLES_3129_ABRAHAM A MOLES.
- Corrispondenza con Mrazkova D. e Remes V., Cor_151_GENERAL CORRESPONDENCE_ITALY AND CZECHOSLOVAKIA.
- Corrispondenza con Paeschke H., Cor_86_6_MERKUR_3141_HANS_PAESCHKE.
- Corrispondenza con Vargas M., Cor_1_6 -MV -3117_MILTON VARGAS.
- Hannah Arendt na biblioteca de São Paulo*, COURSES 4_2-ARENDT [1966] HANNAH ARENDT NA BIBLIOTECA DE S. PAULO - TEXTO ESCRITO PELO DR. JOSE LONGMANN.

2. Fonti antiche e medievali

La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 1987.

La Sacra Bibbia, CEI – UELCI, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2008.

Midrash Rabbah: Genesis, trad. ingl., Soncino Press, London 1983.

Agostino, *De doctrina christiana*, trad. it., *L'istruzione cristiana*, Fondazione Lorenzo Valla – A. Mondadori, Milano 2000.

Agostino, *De magistro*, trad. it., *Il maestro*, Bur, Milano 2005.

Agostino, *De mendacio*, trad. it., *Sulla bugia*, Bompiani, Milano 2001.

Agostino, *Soliloquia*, trad. it., *Soliloqui*, Bompiani, Milano 2002.

Aristotele, *Poetica*, trad. it. di D. Guastini, Carocci, Roma 2010.

Aristotele, *Politica*, Bur, Milano 2003.

Aristotele, *Trattato sull'economia*, in *Opere*, v. 9, Laterza, Roma-Bari 2004.

Cicerone, *De divinatione*, trad. it., *La divinazione*, Società Anonima Notari, Villasanta 1931.

Clemente Alessandrino, *Stromata*, trad. fr., *Les Stromates*, Les éditions du Cerf, Paris 1981-2001.

Giovanni Crisostomo, *Il sacerdozio*, Città nuova, Roma 1997.

Giovanni Damasceno, *Difesa delle immagini sacre. Discorsi apologetici contro coloro che calunniavano le sante immagini*, Città nuova, Roma 1997.

Ippolito, *Contro Noeto*, EDB, Bologna 2000.

Ireneo, *Adversus Haereses*, trad. it., *Contro le eresie*, Jaca Book, Milano 1979.

Maimonide, *Guida ai perplessi*, Utet, Torino 2005.

Omero, *Odissea*, trad. it. di I. Pindemonte, Bur, Milano 1993.

Origene, *Commento sul Vangelo secondo Matteo*, Città nuova, Roma 1999.

Platone, *Fedro*, in *Opere complete*, v. 3, Laterza, Roma-Bari 1985.

Platone, *Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Platone, *Sofista*, BUR, Milano 2007.

Tertulliano, *Contro Prassea*, SEI, Torino 1985.

Tertulliano, *De carne Christi*, trad. it., *La carne di Cristo*, in *Apologia del cristianesimo*, Bur, Milano 2000.

Tertulliano, *De corona*, trad. it., *La corona*, in *Opere montaniste*, v. 1, Città Nuova, Roma 2011.

Tertulliano, *De idololatria*, trad. it., *L'idolatria*, in *Opere montaniste*, v. 1, Città Nuova, Roma 2011.

Tertulliano, *De spectaculis*, trad. it., *Sugli spettacoli*, Il Cerchio, Rimini 2005.

3. Bibliografia secondaria

Adorno T. e Horkheimer M.,

1944 *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi Torino 2010.

Agamben G.,

1995 *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.

2000 *Il tempo che resta*, Torino, Bollati Boringhieri.

2006 *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo.

2009 *Il regno e la gloria*, Torino, Bollati Boringhieri.

Althusser L.,

1970 «Idéologie et appareil Idéologique d'État (AIE)», *La pensée*, n. 151, trad. it., «Ideologia ed apparati ideologici di Stato», in Id., *Freud e Lacan*, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 65-123.

Anders G.,

1980 *Die Antiquiertheit des Menschen, I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München, Verlag C.H. Beck; trad. it. di L. Dellapiccola, *L'uomo è antiquato, I. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Antinucci F.,

2011 *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Roma-Bari, Laterza.

Arendt H.,

1958 *The Human Condition*, Chicago, The University of Chicago Press; trad. it. di S. Finzi, *Vita activa*, Bompiani, Milano 2008.

1963 *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking Press; trad. it. di P. Bernardini, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2013.

Arndtz F.,

2010 «Über Fotografie schreiben. Vilém Flusser, Roland Barthes, Jacques Derrida», *Flusser Studies*, 10.

- Auerbach E.,
 1938 «Figura», *Archivium Romanicum*, a. 22, n. 436; trad. it. di D. Della Terza, «Figura», in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 176-226.
 1958 *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern, A. Francke AG; trad. it. di F. Codino, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel medioevo*, Feltrinelli, Milano 2007.
- Badiou A.,
 1997 *Saint Paul. La fondation de l'universalisme*, Paris, Puf; trad. it. di F. Ferrari, *San Paolo*, Cronopio, Napoli 2010.
- Bagolini L.,
 1966 *La simpatia nella morale e nel diritto*, Torino, Giappichelli.
 1967 «Antropocentrismo e cristianesimo: note sulla prospettiva di Vicente Ferreira da Silva», in *Mito, potere e dialogo*, Bologna, Il Mulino, pp. 129-137.
 1967 *Mito, potere e dialogo*, Bologna, Il Mulino.
- Barbaglio G.,
 1995 *La prima lettera ai Corinzi. Introduzione, versione e commento*, Bologna, EDB.
- Barbu D.,
 2011 «Idole, idolâtre, idolâtrie», *Mythos - Rivista di Storia delle Religioni*, 2, *Les représentations des dieux des autres*, pp. 31-49.
- Barthes R.,
 1957 *Mythologies*, Paris, Seuil; trad. it. di L. Lonzi, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2005.
 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma – Éditions Gallimard – Seuil; trad. it. di R. Guidieri, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 2003.
- Bateson G.,
 1972 *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Chicago, University Of Chicago Press; trad. it. di G. Longo, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1980.
- Batlickova E.,
 2010 *A época brasileira de Vilém Flusser*, São Paulo, Annablume.
- Baudrillard J.,
 1972 *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard; trad. it. di P. Dalla Vigna, *Per una critica dell'economia politica del segno*, Mimesis, Milano 2012.
 1973 *Le miroir de la production ou l'illusion critique du matérialisme historique*, Paris, Casterman; trad. it. di M. Ferraris, *Lo specchio della produzione*, Multipla, Milano

- 1980.
- 1976 *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard; trad. it. di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015.
- 1977 Oublier Foucault, Paris, Galilée; trad. it. di M.G. Camici, *Dimenticare Foucault*, PGreco, Milano 2014.
- 1981 *Simulacres et simulation*, Paris, Gallimard, trad. it. di M.G. Brega, *Simulacri e impostura*, PGreco, Milano 2008.
- 1992 *L'illusion de la fin*, Paris, Galilée; trad. it. di A. Serra, *L'illusione della fine*, Anabasi, Milano 1993.
- Bazin A.,
- 1985 «Ontologie de l'image photographique», in Id., *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf; trad. it., «Ontologia dell'immagine fotografica», in Id., *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 2008.
- Beceyro R.,
- 1978 *Ensayos sobre fotografía*, Buenos Aires, Editorial Arte y Libros.
- Belting H.,
- 1990 *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C.H. Beck; trad. it. di B. Maj, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Carocci, Roma 2001.
- 2000 «Idolatrie heute», in Id., *Der zweite Blick*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, pp. 267-284.
- 2002 *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag; trad. it. di S. Incardona, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma 2011.
- 2005 «Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology», *Critical Inquiry*, 31, pp. 302-319; trad. it. di S. Pezzano, «Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia», in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 73-98.
- Benjamin W.,
- 1921 «Zur Kritik der Gewalt», *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*; trad. it., «Per la critica della violenza», in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 5-30.
- 1923 «Die Aufgabe des Übersetzers», in C. Baudelaire, *Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort*, Heidelberg, Verlag von Richard Weißbach; trad. it., «Il compito del traduttore», in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 38-52.

- 1931 «Kleine Geschichte der Photographie», *Die Literarische Welt*, a. 7, nn. 38, 39, 40;
«Piccola storia della fotografia», in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, pp. 225-244.
- 1955 «Erfahrung und Armut», in Id., *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it.,
«Esperienza e povertà», in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino 2012, pp. 364-369.
- 1955 *Über den Begriff der Geschichte*, in Id., *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp;
trad. it., *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino 1997.
- 1991 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (zweite
Fassung), in Id., *Gesammelte Schriften*, VII/1, pp. 350-384; trad. it., *L'opera d'arte
nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *Aura e choc*, Einaudi, Torino
2012, pp. 17-49.
- Bettetini M.,
2004 *Figure di verità*, Torino, Einaudi.
- 2006 *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Roma-Bari, Laterza.
- Binder S.,
2012 *Tertullian, on Idolatry and Mishnah Avodah Zarah*, Leiden, Brill.
- Bloch E.,
1968 *Atheismus im Christentum*, Frankfurt am main, Suhrkamp; trad. it., *Ateismo nel
cristianesimo*, Feltrinelli, Milano 1971.
- 1970 «Entfremdung, Verfremdung: Alienation, Estrangement», *The Drama Review:
TDR*, v. 15, n. 1, MIT Press, pp. 120-125.
- Bollman S.,
1994 «Sprung in die Fiktion. Einige Überlegungen zu Baudrillard und Flusser», in R.
Bohn, D. Fuder (a cura di), *Baudrillard. Simulation und Verführung*, München,
Fink.
- Bolter J.D. e Grusin R.,
1999 *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA-London, MIT Press;
trad. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi
e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.
- Bonizzi V.,
2015 «Che cosa legittima la fotografia? La produzione di un incontro tra Vilém Flusser e
Franco Vaccari», *Flusser Studies*, 19.
- 2015 «Vilém Flusser in Italia una testimonianza di Angelo Schwarz», *Flusser Studies*,
19.
- Bori P.C.,

- 1983 *Il vitello d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Borsari A.,
- 2004 «Vilém Flusser: una filosofia della società telematica tra antropologia dell'infondatezza e utopia del dialogo», *postfazione* in V. Flusser, *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 267-291.
- Bozzi P.,
- 2007 *Vilém Flusser. Dal soggetto al progetto: libertà e cultura dei media*, Torino, UTET Università.
- Braun R.,
- 1974 «Chronologia Tertulliana: le *De carne Christi* et le *De idololatria*», *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, 21, pp. 271-282.
- Buber M.,
- 1984 *Das dialogische Prinzip*, Heidelberg, Lambert Schneider; trad. it. di A.M. Pastore, *Il principio dialogico*, San Paolo edizioni, Cinisello Balsamo 2014.
- Büchsel F.,
- 1968 «Eidololatria», in G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Roma, Paideia, 4: E-Kal, pp. 136-138.
- 1968 «Eidolon», in G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Roma, Paideia, 4: E-Kal, pp. 131-135.
- Campanelli V.,
- 2015 *L'utopia di una società dialogica. Vilém Flusser e la teoria delle immagini tecniche*, Roma, Luca Sossella.
- Čapek K.,
- 1920 *R.U.R. Rossumovi univerzální roboti*; tr. it. di A. Catalano, *R.U.R. Rossum's Universal Robots*, Marsilio, Venezia 2015.
- Carmagnola F.,
- 2015 *Dispositivo. Da Foucault al gadget*, Mimesis, Milano 2015.
- Carrillo Canán A.J.L. e Calderón Zacauala M.,
- 2012 «Bazin, Flusser and the Aesthetics of Photography», in *Flusser Studies*, 13.
- Cassirer E.,
- 1925 *Philosophie der symbolischen Formen*, 2. Bd.: *Das mythische Denken*, Berlin, Bruno Cassirer; trad. it., *Filosofia delle forme simboliche*, Vol. 2: *Il pensiero mitico*, Pgreco, Milano 2015.
- Cavell S.,

- 1971 *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge MA-London, Harvard University Press.
- Clark A., Chalmers D.,
- 1998 «The Extended Mind», *Analysis*, v. 58, n. 1, pp. 10-23.
- Collins J.J.,
- 1983 «Sibylline Oracles», in J.H. Charlesworth (a cura di), *The Old Testament Pseudepigrapha*, v. 1, London, Hendrickson, pp. 359-361.
- Cullmann O.,
- 1948 *Christ und die Zeit*, Berlin, Evangelischer Verlag; trad. it., *Cristo e il tempo*, Il Mulino, Bologna 1967.
- Cunz M.,
- 1997 «Introduzione», in D. Flusser, *Jesus*, Brescia, Morcelliana, pp. 7-23.
- Daney S.,
- 1997 «Nicolae et Elena lèguent leurs corps à la télé», in Id., *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*, Lyon, Aléa, pp. 143-145.
- Daniélou J.,
- 1985 *L'église des premiers temps*, Paris, Seuil.
- de Andrade O.,
- 1928 «Manifesto antropófago», *Revista de antropofagia*, a. 1 n. 1.
- de Certeau M.,
- 1990 *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard; *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.
- Debord G.,
- 1967 *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel; trad. it., *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2013.
- Del Soldà P.,
- 2007 *Il demone della politica*, Milano, Apogeo Education.
- 2017 «Verso Bisanzio», in D. Guastini (a cura di), *Da Paolo a Paolo, Nuova Secondaria*, n. 6, pp. 46-51.
- Deleuze G.,
- 1989 «Qu'est-ce qu'un dispositif?», in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale. Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Seuil, pp. 185-195; trad. it., *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli 2007.
- Della Rocca M.,

- 2017 «From Brains as Machines to Machines as Brains. A short Historical and Epistemological Reflection on the Simulation and “Reverse Engineering” of the Central Nervous System», in N. Cilia e L. Tonetti (a cura di), *Wired Bodies. New Perspectives on the Machine-Organism Analogy, Filosofia e saperi*, n.9, CNR Edizioni, pp. 53-58.
- Desclos M.-L.,
- 2000 «Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon», *Revue de Métaphysique et de Morale*, n. 3.
- Didi-Huberman G.,
- 2007 *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard; trad. it., *L'immagine aperta*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- 2010 «Rendere un'immagine», in *Aut Aut*, 348, Georges Didi-Huberman. *Un'etica delle immagini*, pp. 6-27.
- Ejzenštejn S.M.,
- 2004 *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio.
- Elsaesser T.,
- 2004 *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines* (a cura di), Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Elster J.,
- 1979 *Ulysses and the Sirens*, Cambridge, Cambridge University Press.
- 1983 *Sour grapes*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. di F. Elefante, *Uva acerba: versioni non ortodosse della razionalità*, Feltrinelli, Milano 1989.
- Farinotti L., Grespi B. e Villa F.,
- 2017 *Harun Farocki. Pensare con gli occhi* (a cura di), Milano, Mimesis.
- Farocki H.,
- 1987 «Flusser: Das Universum der technischen Bilder», *Zelluloid*, 25, p. 80.
- 2004 «A Cinematographic Thesaurus. Towards an Archive for Visual Concepts» (con W. Ernst), in T. Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 261-288.
- 2004 «Phantom Images», *Public*, 29, pp. 12-24.
- 2004 «Reality Would Have to Begin», in T. Elsaesser, *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 193-202.
- Ferreira da Silva V.,

- 1953 *Teologia e anti-humanismo*, São Paulo, Instituto Brasileiro de Filosofia; in Id., *Dialetica das consciências. Obras completas II*, É Realizações, São Paulo 2009, pp. 319-346.
- 1958 «Instrumentos, coisas e cultura», *Revista Brasileira de Filosofia*, v. 8, n. 30; in Id., *Transcendência do mundo. Obras completas III*, É Realizações, São Paulo 2010, pp. 138-150.
- 1962 «A natureza do simbolismo», *Revista Brasileira de Filosofia*, v. 12, n. 48; in Id., *Transcendência do mundo. Obras completas III*, É Realizações, São Paulo 2010, pp. 155-162.
- Feyles M.,
- 2013 *Ipomnesi. La memoria e l'archivio*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Flasch K.,
- 1994 Einführung in die Philosophie des Mittelalters, Darmstadt, WBG; trad. it., *Introduzione alla filosofia medievale*, Einaudi, Torino 2002.
- Flusser D.,
- 1968 *Jesus*, Hamburg, Rowohlt; trad. it., Morcelliana, Brescia 1997.
- 1987 «Durch das Gesetz dem Gesetz gestorben», *Judaica*, n. 43, pp. 30-46.
- Freedberg D. e Gallese V.,
- 2007 «Empathy, Motion, Emotion in Esthetic Experience», *Trands in Cognitive Sciences*, v. 11, n. 5, pp. 197-203; trad. it. «Movimento, emozione, empatia», in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 331-351.
- Freedberg D.,
- 1989 *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The Chicago University Press; trad. it., *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino 2006.
- Freud S.,
- 1899 *Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke; trad. it., *L'interpretazione dei sogni*, Einaudi, Torino 2014.
- 1913 *Totem und Tabu*, Leipzig-Wien, Hugo Heller; trad. it., *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, Torino 1985.
- Fromm E.,
- 1961 *Marx's Concept of Man*, New York, Frederick Ungar Publishing.
- Gallese V. e Guerra M.,
- 2015 *Lo schermo empatico*, Milano, Raffaello Cortina.
- Garroni E.,

- 2005 *Immagine, tempo, figura*, Roma-Bari, Laterza.
- Girard R.,
- 1972 *La violence et le sacré*, Paris, Grasset & Fasquelle; trad. it., *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2003.
- 1978 *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset & Fasquelle; trad. it., *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano 2001.
- 1982 *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle; trad. it., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano 1987.
- Gochenour P.H.,
- 2005 «Masks and Dances: Cybernetics and Systems Theory in Relation to Flusser's Concepts of the Subject and Society», *Flusser Studies*, 1.
- Gordon C.,
- 1965 *The Common Background of Greek and Hebrew Civilisations*, New York, W.W. Norton & Co. Inc.
- Grabar A.,
- 1990 *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula; trad. it., *Le origini dell'estetica medievale*, Jaca Book, Milano 2001.
- Guastini D.,
- 2003 *Prima dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza.
- 2013 «La rosa per la Croce. L'estetico come secolarizzazione del religioso», in *Studi e materiali di Storia delle religioni*, v. 79, n. 2, pp. 624-645.
- 2014 *Genealogia dell'immagine cristiana* (a cura di), Firenze, La Casa Usher.
- 2015 «Mimesis, apotheosis, kenosis. Arte poetica e fede religiosa nell'antichità», *Acta Philosophica*, v. 2, n. 24, pp. 247-264.
- Guldin R.,
- 2005 *Philosophieren zwischen den Sprachen*, Paderborn, Wilhelm Fink Verlag.
- 2009 «Golem, Roboter und andere Gebilde. Zu Vilém Flussers Apparatbegriff», *Flusser Studies*, 9.
- 2011 «"Acheronta movebo". On the Diabolical Principle in Vilém Flusser's Writing», *Flusser Studies*, 11.
- 2013 «Simulakrum und Technobild: Modelle der Gleichzeitigkeit bei Jean Baudrillard und Vilém Flusser», in P. Hubmann, T.J. Huss (a cura di), *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*, Bielefeld, Transcript, pp. 335-351.
- Guldin R., Bernardo Krause G., Finger A.,

- 2011 *Vilém Flusser: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Halbertal M. e Margalit A.,
- 1992 *Idolatry*, Cambridge MA-London, Harvard University Press.
- Heidegger M.,
- 1954 «Die Frage nach der Technik», in Id., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Günther Neske; trad. it. di G. Vattimo, «La questione della tecnica», in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 5-27.
- 1961 *Nietzsche*, Pfullingen, Günther Neske; trad. it., *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994.
- Heisenberg W.,
- 1958 *The Physicist's Conception of Nature*, Londra, Hutchinson.
- Hölscher T.,
- 1987 *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, Winter; trad. it., *Il linguaggio dell'arte romana*, Einaudi, Torino 2003.
- Jonas H.,
- 2012 *Major Systems of Philosophy*, in *Kritische Gesamtausgabe der Werke von Hans Jonas. Philosophische Hauptwerke*, Band II/2: Ontologische und wissenschaftliche Revolution, Freiburg-Berlin-Wien, Rombach.
- Kant I.,
- 1790 *Critik der Urtheilskraft*, trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi.
- Kirsh D. e Maglio P.,
- 1994 «On Distinguishing Epistemic from Pragmatic Action», *Cognitive Science*, 18, pp. 513-549.
- Kittel G.
- 1992 *Grande lessico del Nuovo Testamento* (a cura di), vol. I – XVI, Roma, Paideia.
- Latour B. e Weibel P.,
- 2002 *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (a cura di), Cambridge MA-London, MIT Press.
- Latour B.,
- 1999 *Pandora's Hope*, Cambridge MA, Harvard University Press.
- 2009 *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, La Découverte.
- Leroi-Gourhan A.,
- 1964 *Le geste et la parole*, Paris, Albin Michel; trad. it. di F. Zannino, *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torino 1977.
- Lévinas E.,

- 1963 *Difficile liberté : essais sur le judaïsme*, Paris, Albin Michel; trad. it., *Difficile libertà*, Jaca Book, Milano 2004.
- Lord A.B.,
- 1960 *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- Lorenz K.,
- 1973 *Die Rückseite des Spiegels*, München, Piper; trad. it., *L'altra faccia dello specchio: per una storia naturale della conoscenza*, Adelphi, Milano 1991.
- Löwith K.,
- 1941 *Von Hegel zu Nietzsche*, New York; *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Torino 2000.
- 1949 *Meaning in History*, Chicago, University of Chicago Press; *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*, Kohlhammer, Stuttgart 1953; trad. it., *Significato e fine della storia*, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Lurija A.,
- 1976 *Storia sociale dei processi cognitivi*, Firenze, Giunti-Barbera.
- Maltes Novaes R.,
- 2013 «Translator's Introduction», in V. Flusser, *Post-history*, Minneapolis, Univocal, pp. IX-XVII.
- Manovich L.,
- 2010 *Software Culture*, Milano, Edizioni Olivares; *Software Takes Command*, Bloomsbury, New York 2013.
- Marcantonio D.,
- 2015 «Verso una teoria dei gesti», *Flusser Studies*, 19.
- Marion J.-L.,
- 1982 *Dieu sans l'être*, Paris, Puf; trad. it., *Dio senza essere*, Jaca Book, Milano 2008.
- 1979 *L'idole et la distance*, Paris, Grasset; trad. it., *L'idolo e la distanza*, Jaca Book, Milano 1983.
- Mathews T.,
- 1995 *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, Princeton University Press; trad. it., *Scontro di dei. Una reinterpretazione dell'arte paleocristiana*, Jaca Book, Milano 2005.
- Maurer C.,
- 1981 «Synecdoche», in G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, cit., 13: Syn-T, pp. 269-326.
- Maya H. e Scholz L.,

- 2015 «Einleitung», in E. Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik*, Meiner, Amburgo 2015.
- Mazzarino S.,
1959 *La fine del mondo antico*, Milano, Garzanti; nuova ed., Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- McLuhan M.,
1962 *Gutenberg Galaxy*, Toronto, University of Toronto Press; trad. it., *La galassia Gutenberg*, Armando editore, Roma 2011.
- Menozzi D.,
1995 *La chiesa e le immagini*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo.
- Merleau-Ponty M.,
1964 *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard; trad. it., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.
- Mitchell W.J.T.,
1994 *Picture Theory*, Chicago, The Chicago University Press.
2005 *What Do Pictures Want?*, Chicago, The Chicago University Press.
- Moles A.,
1992 «Vilem Flusser, un philosophe des Sudètes», *Communication et langages*, n. 91, pp. 112-114.
- Mondzain M.-J.,
1996 *Image, icône, économie*, Paris, Seuil; trad. it., *Immagine, icona, economia*, Jaca Book, Milano 2006.
- Montanari E.,
1993 «Il concetto di “religio” a Roma», in G. Filoramo (a cura di), *Dizionario delle religioni*, Torino, Einaudi, p. 642.
- Montani P.,
2010 *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza.
2014 *Tecnologie della sensibilità*, Milano, Raffaello Cortina.
2017 *Tre forme di creatività: tecnica, arte, politica*, Napoli, Cronopio.
- Murphy J.J.,
1971 «The Metarhetorics of Plato, Augustine, and McLuhan: A Pointing Essay», *Philosophy & Rhetoric*, a. 4, n. 4, pp. 201-214.
- Neswald E.,
1998 *Medien-Theologie*, Köln, Böhlau.
- Nietzsche F.,

- 1889 *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Leipzig, Verlag von C.G. Naumann; trad. it., *Crepuscolo degli idoli*, Adelphi, Milano 1983.
- Ong W.,
- 1958 *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, Cambridge MA, Harvard University Press; nuova ed., The University of Chicago Press, Chicago 2004.
- 1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London, Methuen; trad. it., *Oralità e scrittura*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Parvu S.,
- 2014 «Des archives, une introduction», in V. Flusser, *Les gestes*, Al Dante, Marseille 2014, pp. 11-25.
- Pasquinelli M.,
- 2015 «Che cosa (non) è un dispositivo: sull'archeologia della norma in Canguilhem, Foucault e Agamben», in D. Gentili e E. Stimilli (a cura di), *Differenze Italiane: Politica e filosofia, mappe e sconfinamenti*, Roma, Derive Approdi.
- Pessoa F.,
- 2012 «Autopsicografia», in Id. *Il libro del genio e della follia*, Mondadori, Milano 2012.
- Petrosino S.,
- 2015 *L'idolo. Teoria di una tentazione dalla Bibbia a Lacan*, Milano, Mimesis.
- Pinotti A. e Somaini A.,
- 2012 «Introduzione», in W. Benjamin, *Aura e choc*, Torino, Einaudi, pp. IX-XXVIII.
- 2016 *Cultura visuale*, Torino, Einaudi.
- Renan E.,
- 1885 *Histoire des origines du christianisme*, Paris, C. Levy Ed.
- Restuccia F.,
- 2016 «La realtà sta nella fotografia. Autenticazioni delle immagini della guerra del Libano», *Carte semiotiche, Le immagini del controllo*, Annali 4, pp. 160-170.
- 2017 «Gli specchi invertiti. Vilém Flusser e Jean Baudrillard», *Lo Sguardo*, 23.
- 2017 «Le immagini al potere: Flusser e il falso di Timișoara», *Elephant & Castle*, n. 17.
- Rossi P.,
- 2015 «Prefazione», in K. Löwith, *Significato e fine della storia*, Milano, Il Saggiatore, pp. 9-18.
- Ryle G.,
- 1949 *The Concept of Mind*, London, Hutchinson; trad. it., *Il concetto di mente*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Sander K.,

- 2004 *Flusser-Quellen: Biografie und Bibliografie*, Göttingen, European Photography.
- Scheler M.,
- 1955 *Die Idole der Selbsterkenntnis*, in Id., *Gesammelte Werke*, Bd. III: *Vom Umsturz der Werke. Abhandlungen und Aufsätze*, Bern-München, Francke, pp. 213-292; trad. it., *Gli idoli della conoscenza di sé*, in Id., *Il valore della vita emotiva*, Guerini e associati, Milano 1999, pp. 47-154.
- Schmandt-Besserat D.,
- 1977 «The Earliest Precursor of Writing», *Scientific American*, v. 238, n. 6, pp. 50-58.
- Schmitt C.,
- 1934 *Politische Theologie*, Berlin, Berliner Buchdruckerei Union GmbH; trad. it., «Teologia politica», in Id., *Le categorie del 'politico'*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Smith M.,
- 1952 «The common Theology of the Ancient Near East», *Journal of Biblical Literature*, 71, pp. 135-147.
- Snyder J. e Allen N.W.,
- 1975 «Photography, Vision, and Representation», *Critical Inquiry*, a. 2, n. 1, pp. 143-169.
- Somaini A.,
- 2013 «“L'oggetto attualmente più importante dell'estetica”. Benjamin, il cinema e il “Medium della percezione”», *Fata Morgana*, 20, pp. 117-143.
- Stiegler B.,
- 1998 «Leroi-Gourhan : *l'inorganique organisé*», *Les cahiers de médiologie*, 6, pp. 187-194.
- Stoichita V.,
- 2006 *The Pygmalion Effect*, Chicago, The Chicago University Press; trad. it. *L'effetto pigmalione*, Il Saggiatore, Milano 2006.
- Taussig M.,
- 2012 «Iconoclasm dictionary», *The Drama Review*, v. 56, n. 1, MIT Press, pp. 10-17.
- Tillich P.,
- 1953 *Der Mensch im Christentum und im Marxismus*, Düsseldorf, Ring Verlag.
- Vaccari F.,
- 1979 *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e virgola; nuova ed., Einaudi, Torino 2011.
- van der Meulen S.,
- 2010 «Between Benjamin and McLuhan: Vilém Flusser's Media Theory», *New German*

- Critique*, n. 110, pp. 180-207.
- Varela F.J., Thompson E. e Rosch E.,
 1991 *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*, Cambridge MA, MIT Press.
- Vegetti M.,
 2007 *Guida alla lettura della Repubblica di Platone*, Roma-Bari, Laterza.
 2009 *Un paradigma in cielo*, Roma, Carocci.
- Velotti S.,
 2010 «L'antropologia di Günther Anders e l'ambivalenza delle immagini», *Lo sguardo*, 3.
 2003 *Storia filosofica dell'ignoranza*, Roma-Bari, Laterza.
- Vernant J.-P.,
 1979 «Naissance d'images», in *Religions, histoires, raisons*, Paris, Maspero, 1979, pp. 105-137.
- Vico G.B.,
 1744 *Scienza nuova*, Bur, Milano 1977.
- Virno P.,
 2003 *Quando il verbo si fa carne*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Voltaire,
 1764 *Dictionnaire philosophique*; trad. it., *Dizionario filosofico*, Einaudi, Torino 2006.
- von Rad G.,
 1968 «Il divieto delle immagini nell'Antico Testamento», in *eikon*, G. Kittel (a cura di), *Grande lessico del Nuovo Testamento*, Roma, Paideia, 4: E-Kal, pp. 139-146.
- Vygotskij L.,
 2007 *Pensiero e linguaggio*, Firenze, Giunti.
- Walton K.,
 1984 «Transparent Pictures: on the Nature of Photographic Realism», *Critical Inquiry*, 11, pp. 246-277.
 1990 *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge MA, Harvard University Press; trad. it., *Mimesis come far finta*, Mimesis, Milano 2011.
- Watzlawick P., Beavin J.H. e Jackson D.D.,
 1967 *Pragmatics of Human Communication*, New York, W.W. Norton & Co.; trad. it., *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1971.
- Wiener N.,

- 1964 *God & Golem, Inc.: A Comment on Certain Points Where Cybernetics Impinges on Religion*, Cambridge MA, The Riverside Press; trad. it., *Dio & Golem s.p.a.*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.
- 1950 *The Human Use of Human Beings*, Boston, Houghton Mifflin Company; trad. it., *Introduzione alla cibernetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2012; *The Human Use of Human Beings* (2nd ed.), Free Association Books, Londra 1989.
- Windengren G.,
- 1959 «The Sacral Kingship in Iran», *Studies in the History of Religion*, n. 4, *The Sacral Kingship*, Leiden, Brill, pp. 242-259.
- Winner L.,
- 1977 *Autonomous technology*, Cambridge MA, MIT Press.
- Yourcenar M.,
- 1953 «Carnets de notes des *Mémoires d'Hadrien*», in Id., *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Le Club du meilleur livre; trad. it., «Taccuini d'appunti», in Id., *Memorie di Adriano*, Bompiani, Milano 2005, pp. 545-564.
- Zanker P.,
- 1987 *Augustus und die Macht der Bilder*, München, C.H. Beck; trad. it., *Augusto e il potere delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- 2002 *Un'arte per l'impero: funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Electa, Milano 2002;
- Zielinski S., Weibel P. e Irrgang D.,
- 2015 *Flusseriana. An Intellectual Toolbox* (a cura di), Minneapolis, Univocal.